

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



TESIS DOCTORAL
**La influencia de las series de televisión en los jóvenes actores
españoles**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Emma Galán Álvarez

Director

Emilo Carlos García Fernández

Madrid, 2017

© Emma Galán Álvarez, 2016

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE
MADRID**

**Facultad de Ciencias de la Información
Departamento de Comunicación Audiovisual y
Publicidad I**



TESIS DOCTORAL

***La influencia de las series de televisión en los
jóvenes actores españoles***

Autora: Emma Galán Álvarez

Director: Dr. D. Emilio Carlos García Fernández

Madrid. 2015

AGRADECIMIENTOS

La idea primigenia que me llevó a la final consecución de esta Tesis es mi amplia experiencia como representante de actores, estudiante de Arte Dramático y apasionada de las artes escénicas. Tras experimentar durante los últimos años de carrera profesional y académica una agonía irremediable en el sector, decidí que era hora de ponerme manos a la obra y aportar mi granito de arena desde el terreno académico. Porque he visto a muchos actores brillantes perdidos sin rumbo, a profesionales del sector embaucados por la vorágine de la precariedad de la Industria Cinematográfica en España y a aficionados a las artes renegar de su propio arte, un estudio de estas dimensiones es necesario para aportar un poco de luz a tanta oscuridad.

Gracias, de todo corazón, a mi tutor Emilio Carlos García Fernández por todos estos años de camino juntos y de paciencia, dedicación e inestimable ayuda. Ha sido todo un privilegio poder contar con él para el desarrollo de esta Tesis. Gracias.

Gracias a Luis Deltell porque él fue el mejor ejemplo de qué profesor, investigador y persona yo quería ser en un futuro. Gracias por sus consejos en mis primeros pasos, por su ejemplo modélico y profesional. Gracias.

Gracias en tercer lugar a mi compañero, amigo y excelente profesional y docente Alberto Luis García García, por su ayuda, atención e inmensurables consejos en los momentos que lo necesité. Gracias.

Gracias a todos los actores y colegas de profesión que se prestaron a ser conejillos de Indias o que apoyaron mi investigación. Gracias a Víctor Clavijo y su voz melodiosa, a Daniel Huarte y su innata

simpatía, a Atenea Mata y su luz, a Darío Paso y su reflexividad, A Bruno Squarcia y su elegancia y porte, a Marc Suárez y todos estos años de amistad, a Daniela Costa, a Diana Palazón, Cristina Alcázar, Prado Rivera, Sandra Blázquez... A los compañeros y amigos de profesión Alex Hafner, Diego Calderón, Patricia Gayo, Eva Basalo y a mi querida y admirada Cristina Chaparro, gracias a la cual logré conseguir una vasta bibliografía.

Gracias a todos los amigos, compañeros, familiares y jefes que se han preocupado por la consecución de esta Tesis, por su contenido y por su fecha de finalización. Gracias a todos por estar ahí, por preguntar, por vuestro apoyo desinteresado. Gracias, Andrés del Toro. Gracias chicos de Rapau (Adriana Pérez-Sierra, Sara García del Prado) por estar siempre ahí, conocer mi verdadera vocación y apoyarla. Gracias también a mi antiguos colegas de Ogilvy PR y sobre todo a Ana Martín-Cleto, por apoyar mi Tesis y vocación en todo momento. Y también por las atenciones y paciencia de mis actuales colegas de Havas Frankfurt y María Jesús Casas.

Gracias a mi madre, porque siempre es un gran apoyo y mi referente y pie en el camino, aunque ella no lo sepa. Gracias a mi padre, porque siempre quiere lo mejor para mí. Gracias a mis amigos, siento no poder nombrar a todos, pero sabéis quiénes sois. Muchísimas gracias por vuestra paciencia y apoyo.

Y gracias a ti, mi mejor amigo, compañero de vida y de viaje. Muchas veces hubiera tirado la toalla, pero siempre has estado ahí para levantarme y acompañarme. Gracias.

ÍNDICE

ÍNDICE	5
1. Resumen	11
2. Abstract.....	15
3. Introducción metodológica.....	18
3.1. Elección y justificación del tema.....	18
3.2. Estado de la cuestión.....	18
3.3. Metodología aplicada.....	19
3.4. Hipótesis y objetivos.....	21
4. Cine español e interpretación.....	22
4.1. Estado actual.....	22
4.2. La situación actual del sector actoral español.....	25
4.3. El sistema de selección de talento actoral en España.....	27
4.4. El síndrome del ‘do it yourself’ en el negocio audiovisual español.....	30
4.1.1. El fenómeno de Ocho apellidos vascos o una bombona de oxígeno en el panorama del cine español actual.....	32
5. Escuelas y formación actoral en España.....	34
5.2. Los agentes/representantes.....	50
5.2.1. El <i>TALENT AGENT</i>	51
5.2.3 El <i>TALENT MANAGER</i>	55
5.3. Las agencias de representación de actores en España: modus operandi y vacío legal.....	58
5.4. Representantes de actores en España.....	68
5.4.1. Historia de la representación en España y situación actual.....	68
5.4.2. Criterio de selección de un actor por parte del representante.....	71
5.4.3. Criterio de selección de un representante por parte del actor.....	73

5.5. Agencias de representación artística	77
Hollywood Management (Berta Saiz)	77
DELPHOSS (Pilar Rasilla)	78
MANAGERS/REPRESENTANTES EXCLUSIVOS.	80
ALBERTO BONGIORNO (LORBON & VICIANA)	81
ALEJANDRO ALBAICETA	81
ALSIRA GARCÍA MAROTO	81
AMELIA AZORÍN (CAMELION)	81
PACO SAN JOSÉ.....	82
ANA LÓPEZ	82
ANA TENORIO.....	82
ARTURO DEL PIÑAL (OMEGA PRODUCCIONES)	82
BIGARREN (GURE ZINEMA)	82
CARLOS OCHANDO	82
CARLOS CABERO	83
CÉSAR CARRERA	83
EDUARDO GONZÁLEZ VALDIVIA	83
ELVIRA HERRERA	83
ELVIRA SÁNCHEZ GALLO.....	83
GARBIÑE ABASOLO	83
GOSUA MANAGEMENT.....	84
HECHIZO PRODUCCIONES.....	84
5.6. LA PROMOCIÓN Y AUTOPROMOCIÓN ACTORAL EN ESPAÑA.	89
5.7. Cine y televisión referidos a los trabajos que consiguen en uno y otro medio.....	90
5.8. Los directores de casting.	92
AMADO CRUZ	96
PEP ARMENGOL.....	96
EVA BERNAL	96
MAITE BUENAFUENTE.....	96
CARLOS LÁZARO (ZEPPELIN)	96

CAMILA-VALENTINE ISOLA.....	97
SESIÓN CONTÍNUA CASTING (Carmen Utrilla)	97
DANIEL SESE	97
ELENA ARNAO	97
ELENA FREZ.....	98
JUAN LEÓN	98
ÁLVARO HARO	98
MARIAM GRANDE	98
CARLOS MANZANARES	99
JOSU BILBAO	99
LAURA CEPEDA	99
LUIS GIMENO (VIDEOMEDIA)	100
LUIS SAN NARCISO (GLOBOMEDIA)	101
LUIS CAÑETE (RoLu Casting Company).....	101
PAPE PÉREZ	101
MERCÈ ESPELLETA	101
SANDRA SÁNCHEZ VICENT.....	102
SARA BILBATÚA.....	102
AMÉRICO PIÑEIRO	102
ROBERTO TRUJILLO	103

6. Técnicas y procesos de actores en la interpretación: aspectos

técnicos.....	104
6.2. Angulación de cámara ejercida por el sujeto	133
6.3. Tipos de objetivos y lentes usados para cada tipo de escena.....	135
6.4. La distancia focal en la interpretación.	137
Normal	138
Gran Angular	138
El teleobjetivo	140
Zoom	143
Ojo de pez	143
Macro	143
Lente de aproximación	143

6.5. Uso expresivo de la planificación para el actor.	144
Gran Plano General (GPP)	144
Plano General (PG).....	144
Plano Medio (PM)	145
Continuidad y <i>raccord</i> visual	147
6.6. Coreografía cinematográfica y movimientos actorales.	149
7. El espectador: técnicas escénicas y claves que diferencian la	
interpretación teatral de la cinematográfica.	153
7.1. El espectador de teatro comparado con el espectador de cine:	
el espectador presente y el espectador ausente.	153
7.2. Ideas claves que definen al espectador.....	154
7.3. Diferencias entre el espectador de cine y el espectador de	
teatro explicado desde la perspectiva de las diferentes escuelas de	
interpretación.	156
7.4. Puesta en escena teatral y puesta en escena audiovisual.	157
7.5. Las claves de la iluminación.	158
7.6. La creación de un personaje original en cine y teatro.....	159
8. “Al Salir de Clase” y “Física o Química”: dos series	
“trampolín” de actores.....	164
8.1. “Al Salir de Clase”.....	164
8.2. “Física o Química”.	179
8.3. “Al Salir de Clase” y “Compañeros” versus “Física o Química”:	
Dos generaciones, dos tipologías de actores.	189
9. CONCLUSIONES.....	191
10. BIBLIOGRAFÍA.....	193
11. WEBGRAFÍA.....	195
12. ANEXO	197
Daniela Acosta.....	197
Athenea Mata	211
Bruno Squarcia	230

Cristina Alcázar	240
Daniel Huarte	246
Diana Palazón.....	257
Marc Suárez.....	262
Prado Rivera	268
Sandra Blázquez.....	272
Víctor Clavijo	281

RELACIÓN DE FOTOGRAFÍAS

PÁG. 47: Brad Pitt fotografiado por Michael Round

PÁG. 48: Fotografía de Ken Applerdon por Álvaro Serrano Sierra,
Marina Guiu por Geraldine Leloutre y Anne Hathaway por Brian Smith

PÁG. 100: *La aldea maldita* (1930), Florián Rey

PÁG. 101: El efecto Kuleshov, Iván Mozzhujin

PÁG. 103: “Amar en tiempos Revueltos”, Diagonal TV

PÁG. 124: *El Resplandor* (1980), Stanley Kubrick

PÁG. 125: *Juana de Arco* (1999), Luc Besson

PÁG. 130 *Camino* (2008), Javier Fesser y *El día de la Bestia* (1997),
Álex de la Iglesia

PÁG. 131 *Braveheart* (2005), Mel Gibson

PÁG. 132 *Azuloscurocasinegro* (2006), Daniel Sánchez-Arévalo.

PÁG. 134 *Harry Potter y el Misterio del Príncipe* (2005), David Yates.

PÁG. 135 *Los Vengadores* (2012), Joss Whedon.

PÁG. 136 *Alatriste* (1995), Agustín Díaz-Yanes.

PÁG. 137: *Persona* (1966) Ingmar Bergman

PÁG 138: *Un perro andaluz* (1929) Luis Buñuel y *Tacones Lejanos*
(1991), Pedro Almodóvar.

PÁG 141 : *Casablanca* (1942) Michael Curtiz

PÁG 155: Fotografía promocional de *Al Salir de Clase*.

(www.celebTV.es)

RELACIÓN DE TABLAS

PÁG. 19: Gráfico recogido de la “Situación socio-laboral del colectivo de actores y bailarines en España (2012)”. Colectivo Ioé. Fundación AISGE, 2012

PÁG 161: Trabajo artístico de los actores de Al Salir de Clase (1997-2015)

PÁG. 174: Trabajo artístico de los actores de Física o Química (2008-2015)

1. Resumen

En el panorama actoral español actual hay división de opiniones. Unos piensan que no hay oportunidades para todos, que los castings son muy cerrados y que solamente se contrata a aquellos que dan más audiencia o que tienen más tirón en eventos, prensa, redes sociales... Otros, los menos, piensan que ser actor es una carrera de fondo y que las carreras que triunfan rápidamente y surgen de la nada (sin formación, educación, entrenamiento y técnicas adecuadas) son carreras volátiles y que tienen una fecha de caducidad muy corta.

Todos en general tienen razón pero ninguno tiene la razón absoluta, y menos las directrices exactas o la fórmula precisa para que la carrera de un actor sea lineal, fructífera y coherente.

Es por esto que enfocamos este estudio tomando la experiencia de más 10 años de profesión como representante de actores. Una experiencia basada en la esperanza, en el tesón, en la formación, en el trabajo y también en un poco de dosis de factor suerte.

¿Por qué unos actores tienen éxito y otros no? ¿Por qué el éxito rotundo de un actor durante una temporada de una serie puede convertirse en el fracaso y olvido más estrepitoso en la siguiente? Todas estas preguntas, si las hacemos de manera genérica, no tienen una respuesta concreta. Es por ello que decidimos acotar el campo de estudio para poder llegar a conclusiones más exactas.

Elegimos dos series de estrepitoso éxito que catapultaron a la fama a dos generaciones de actores: “Al Salir de Clase” y “Física o Química”. Nos dimos cuenta de que, además de que de cada una de dichas series había salido un tipo de actor distinto, también nos dimos cuenta de que dentro de la misma serie, la trayectoria de cada uno de

los actores había sido radicalmente diferente. Es por ello que decidimos enfocarnos en una muestra de los actores que aparecían en cada una de las series, hacer un estudio cuantitativo atendiendo al número de apariciones posteriores que habían tenido en cine y televisión, y también un estudio cualitativo preguntando a unos cuantos protagonistas de dichas series sobre su evolución, formación, primeros trabajos, autopromoción y opinión acerca de su proyección como actor en particular y de la profesión de actor en general en España.

A las conclusiones que se llegó con dichos estudios fueron variopintas, pero sobre todo se centraron en dos ideas fundamentales: la carrera de un actor ha de ser catapultada de una manera u otra, el aparecer en una serie de éxito es una de las mejores formas de darse a conocer; y el criterio de selección entre el momento histórico de “Al Salir de Clase” ha sido bastante diferente al de “Física o Química”: mientras que los actores de la primera, además de guapos y estrellas televisivas se fueron muchos de ellos forjando una carrera lineal ya fuera en cine, televisión o teatro, los actores de la segunda, en su mayoría, son fenómenos mediáticos con carreras aisladas no estrictamente basadas en sus dotes interpretativas, precisamente.

Una vez sentadas las bases de lo que denominamos diferencia de criterio de selección entre una época y otra, también podremos afirmar que no existe una única vía de consecución de una carrera lineal y exitosa en la profesión del actor, pero sí que podemos llegar a la conclusión de que existen unos puntos básicos que todo actor debe de controlar para poder llevar a cabo su trayectoria laboral de una manera más o menos regular. En la actualidad, y basándonos en el Estudio Socio-Laboral de AISGE de 2014-2015, el oficio de actor es verdad que está pasando uno de sus peores momentos, debido a la falta de producción audiovisual del país y también al hecho de que se ha constituido una cúpula de actores “que trabajan siempre”, una

minoría, y una gran mayoría de actores que no tienen si quiera acceso a los *castings* de los proyectos que se avecinan porque “no tienen experiencia”. Los únicos que se salvan un poco de la falta de oportunidades son los más jóvenes: niños y adolescentes tienen más oportunidades aunque no tengan experiencia, por razones obvias. Pero aquellos mayores de 25 años que no tengan ningún tipo de experiencia o poca, aunque sean muy talentosos, les va a ser harto complicado acceder a los castings o trabajos directos que muchas veces les ofrecen a los ya consagrados. Y además en la actualidad impera el fenómeno de la joven estrella emergente, normalmente bella y sin gran talento interpretativo pero tirón entre el público (redes sociales, eventos, prensa).

No obstante, lo que está claro es que para mantener una línea constante de trabajo, un actor deber hacer de tripas corazón y olvidar todos los inconvenientes, y formarse de manera continuada, trabajar con tesón, no rechazar cualquier trabajo por dinero o falta de afinidad y mantener la formación y la educación y una autopromoción de manera acorde.

Una vez sentadas las bases de lo que denominamos diferencia entre una época y otra, también podremos afirmar que no existe una única vía de consecución de una carrera lineal y exitosa en la profesión del actor, pero sí que podemos llegar a la conclusión de que existen unos puntos básicos que todo actor debe de controlar para poder llevar a cabo su trayectoria laboral de una manera más o menos regular. En la actualidad, y basándonos en el Estudio Socio-Laboral de AISGE de 2014-2015, el oficio de actor es verdad que está pasando uno de sus peores momentos, debido a la falta de producción audiovisual del país y también al hecho de que se ha constituido una cúpula de actores “que trabajan siempre”, una minoría, y una gran mayoría de actores que no tienen si quiera acceso a los *castings* de los proyectos que se

avecinan porque “no tienen experiencia”. Los únicos que se salvan un poco de la falta de oportunidades son los más jóvenes: niños y adolescentes tienen más oportunidades aunque no tengan experiencia, por razones obvias. Pero aquellos mayores de 25 años que no tengan ningún tipo de experiencia o poca, aunque sean muy talentosos, les va a ser harto complicado acceder a los castings o trabajos directos que muchas veces les ofrecen a los ya consagrados. Y además en la actualidad impera el fenómeno de la joven estrella emergente, normalmente bella y sin gran talento interpretativo pero tirón entre el público (redes sociales, eventos, prensa).

No obstante, lo que está claro es que para mantener una línea constante de trabajo, un actor deber hacer de tripas corazón y olvidar todos los inconvenientes, y formarse de manera continuada, trabajar con tesón, no rechazar cualquier trabajo por dinero o falta de afinidad y mantener la formación a la última.

2. Abstract

In the current actors panorama in Spain there is a divided opinion. Some think that there are no opportunities for all, castings are very closed and that only are hired those that make more noise or that have more effect in events, press, social networks ... Others think that to be an actor is a long-distance race and that careers that triumph quickly and based on nothing (without formation, education, training and suitable skills) there are volatile careers and that have a very short expiry date.

All of them in general are right but none has the absolute reason, and exact guidelines or the precise formula so that the career of an actor is linear, fruitful and coherent.

That's why we are focusing this study taking the experience of more 10 years of profession like a manager of actors. An experience based on hope, firmness, formation, work and also in a little dose of luck.

Why are a few actors successful and not others? Why the actor's success of an actor could be like this during a period of time (in a series, movie, etc.) could turn into the defeat and the noisiest negligence in the following one? All these questions, if we do them in a generic way, we do not have a concrete answer. That is why we decided to define the field of study in order to come to more exact conclusions.

We choose two series of noisy success that catapulted into fame to two generations of actors: "Al Salir de Clase" and "Física o Química". We realized that, in addition to which of each one of the above mentioned series a type of different actor had gone out, we realized also that inside the same series, the trajectory of each of the actors had been radically different. That is why we decided to focus in a sample of

actors who were appearing on the series, do a quantitative study attending to the number of later appearances that they had in movies and television, and also a qualitative study asking a few protagonists of the above mentioned series on its evolution, formation, first works, self-marketing and opinion about its projection as actors in particular and regarding actor's profession in general in Spain.

To come to a conclusion, the above mentioned studies now are mixed, but they are especially focused on two main ideas: the career of an actor must be catapulted one way or another one, being a character of a TV successful TV Show is one of the best forms of becoming honoured; and the selection criteria of "Al Salir de Clase" actor's profiles has been quite different from "Física o Química" one. On the meantime the actors of "Al Salir de Clase", apart from being just handsome, have been developed a linear career afterwards in movies, television or theater, "Física o Química" ones are, most of them, just celebrities with careers not precisely based on their acting talent.

Once laid the foundations of what we name difference of criterion of selection between an epoch and other one, also we will be able to affirm that there does not exist the only route of attainment of a linear and successful career in the profession of the actor, but if that we can come to the conclusion from that exist a few basic points that every actor must control to be able to carry out his labor path of a more or less regular way. At present, and basing on AISGE's Sociolabor Study of 2014-2015, the actor's trade is true that is spending one of his worse moments, due to the lack of audio-visual production of the country and also to the fact of which an actors' dome has been constituted " that they work always ", a minority, and a great majority of actors who do not have if it wants access to the castings of the projects that they approach because " they are not experienced ". The only ones that are saved a bit from the lack of opportunities are the youngest: children and

teenagers have more opportunities though they are not experienced, for obvious reasons. But major those of 25 years that do not have any type of experience or small, though they are very talented, it they is going to be fed up complicated to accede to the castings or direct works that often offer them the already consecrated ones. And in addition at present the phenomenon of the young woman reigns emergent, normally beautiful star and without great interpretive talent but pull between the public (social networks, events, press).

Nevertheless, what is clear is that to support a constant line of work, an actor must make of guts heart and forget all the disadvantages, and be formed in a continued way, to work with tenacity, not reject any work for money or lack of affinity and support the formation to the last one.

3. Introducción metodológica.

3.1. Elección y justificación del tema.

Después de 10 años de carrera de representante de actores, una cosa está clara: la evolución de la carrera de algunos de ellos es radicalmente diferente a la del resto. ¿A qué se debe? ¿A una mala praxis por parte de su agente o manager? ¿A sus fracasos estrepitosos en los *casting*? ¿A la falta de formación? ¿A la falta de oportunidades?

Todas estas son preguntas sin respuesta porque, además, no hay una existe una fórmula científica o matemática que catapulte a un actor al éxito.

Es por ello que decidimos escoger dos series adolescentes que catapultaron a una gran mayoría de actores a la fama; actores que ahora forman parte del universo audiovisual español. Esas dos series son “Al Salir de Clase” y “Física o Química”. De dichas series salieron muchas caras conocidas, pero ¿seguirían siéndolo? ¿Dichas estrellas tendrían una carrera actoral continuada? ¿A qué factores responde el hecho de que sus carreras sean o no exitosas?

Entrevistamos a una muestra representativa y cuidadosamente elegida de actores de ambas series y llegamos a conclusiones sobre su lanzamiento, carrera y continuidad –o no continuidad- en una de las profesiones más duras e ingratas que existen: la de actor.

3.2. Estado de la cuestión

La información que hemos recogido se basa fundamentalmente en la experiencia laboral adquirida durante 9 años de profesión y desde el punto de vista del agente desde varias empresas diferentes (Rapau Management, Salvador Models, Bendita

Profesión) como desde la visión que se tiene desde la productora y la dirección de casting.

Además del punto de vista de la praxis, también se analizan textos sobre el estado de la incipiente industria cinematográfica española y la evolución del papel del actor en ella. Es decir, desde el punto de vista del actor y cómo poder tener éxito en su carrera (la posibilidad o no de hacer carrera de ello y poder vivir exclusivamente de ello; escuelas, formación, entrenamiento, elección de agente y/o representante, relación con los compañeros de profesión, productoras y directores de casting) y desde el punto de vista de los sujetos que promocionan a dichos actores para mantenerlos en activo (los representantes, agentes, productores, distribuidores, realizadores...).

Hemos considerado importante, igualmente, realizar una serie de entrevistas de enfoque cualitativo, con las que se pretende reconstruir la realidad, tal y como la observan los actores que participan de dicho estudio en un sistema social previamente definido¹. En este caso, hemos elegido, entre todos los actores de las series televisivas “Al Salir de Clase” y “Física o Química”, una proporcional cantidad de actores con respecto a sexo y edad (jóvenes de 20-30 y adultos de 30 en adelante, hombres y mujeres)

3.3. Metodología aplicada.

La metodología va a estar basada, como dijimos en un inicio, en la observación desde dentro y también desde la entrevista con actores de la profesión, productores, realizadores... Vamos a intentar analizar este caótico conglomerado para poder recoger las pautas más importantes y llegar a la conclusión de que podemos llegar a un *modus operandi* o una guía para que el actor no se sienta tan desamparado ante la falta de información del mundo de la industria audiovisual.

¹ Samoieri y Cols (2003): *Metodología de la investigación*.

Partiendo de la base de que no existe una industria cinematográfica sólida en España, lo que intentaremos es dar unas pequeñas pautas de lo que podría ser la forma de actuar para poder llegar a adquirir una carrera profesional que no esté basada en dar palos de ciego y en el azar, sino en un método más mercadotécnico, centrándonos en el mercado de la representación artística, Agentes y Managers en países anglosajones.

La muestra representativa de actores recogida proviene de dos de las series juveniles/adolescentes más populares de la historia de la televisión española en los últimos años. Además de por su popularidad indiscutible, por convertirse ambas en un trampolín hacia el reconocimiento y la carrera profesional de la mayoría de los actores que las protagonizaban. Los nombres de Alejo Sauras, Víctor Clavijo, Sergio Peris-Mencheta, Elsa Pataky, Raquel Meroño, Darío Paso, Atenea Mata, Andrea Duro, Maxi Iglesias, Úrsula Corberó, Cristina Castaño y un largo etcétera de jóvenes actores convertidos en celebridades (de mayor o menor calidad interpretativa) provienen de dichas series televisivas.

“Al Salir de Clase” supuso un antes y un después en las series juveniles en España, ya que la productora BocaBoca (“El Comisario”, *La Fuga*) fue pionera en crear un formato de dichas características a imagen y semejanza de las series adolescentes denominadas *High School* americanas: *Beverly Hills 90210*, *Salvados por la campana...*. “Física o Química” se erigió como un producto ya reconocido, no como una novedad, pero sus protagonistas sufrieron la misma suerte que los de “Al Salir de Clase”: la serie sirvió de escaparate para muchos de los actores que pasaron por ella, de una u otra forma (protagonistas, secundarios, episódicos...).

En España, el trabajo actoral visible es el que lleva a los actores a conseguir más trabajos. Es decir, si no eres visible, o te promocionas, o estás en el candelerero; en definitiva, no sigues trabajando como actor. Es una máxima constatada. Tantos buenos actores relegados a circuitos de acción residuales (teatros, microteatros, escuelas, docencia, incluso dirección de casting) porque ni siquiera se les da la oportunidad de ser visibles en cine o televisión. Ni siquiera el director de casting, que es el primer filtro para poder conseguir una opción de trabajo en ambos medios, da normalmente oportunidades a aquellos actores sin experiencia, mayoritariamente hablando. Tras realizar varias encuestas cualitativas y exhaustivas, la mayoría de los encuestados, además de la mayoría de personas del gremio conocidas a lo largo de varios años, llegamos a la conclusión de que la cantidad de casting promedio realizados por dichos actores ha disminuido sustancialmente con los años, o bien ha llegado a ser nulo.

3.4. Hipótesis y objetivos.

Series de alto alcance de audiencia como “Al Salir de Clase” o “Física o Química” pueden catapultar a la fama a un actor, pero éste necesita perseverancia y trabajo (una formación, experiencia, promoción adecuada) para conseguir mantener una carrera lineal y fructífera.

Los objetivos de esta investigación son, por ende, encontrar y definir los pasos a seguir para que la carrera de un actor sea fructífera (formación, experiencia, promoción, perseverancia, saber estar, conocimientos exhaustivos de las técnicas de interpretación ante la cámara y en teatro...). Todas ellas las iremos definiendo a lo largo de los capítulos subsiguientes.

4. Cine español e interpretación.

4.1. Estado actual.

Nuestro punto de partida será 1997, año en el que comenzó la emisión de uno de los fenómenos televisivos que se convertirían posteriormente en uno de los más populares, tanto por su temática adolescente como por su nivel actoral: “Al salir de clase”. Serie de televisión de corte juvenil desde la que se catapultaron a la fama varios actores que posteriormente formarían una generación cinematográfica que sobreviven en la gran pantalla hasta nuestros días (Pilar López de Ayala, Raquel Meroño, Elsa Pataky, Sergio Peris-Mencheta, Cristina Castaño, Víctor Clavijo...). Si observamos detenidamente la carrera seguida por cada uno de ellos, veremos que ha sido bastante diferente entre unos y otros. La evolución profesional del actor es irregular en la mayoría de los países, pero en España es más evidente. Muchos de los actores provenientes de esta serie, tan poco comprendida en su momento por el público adulto, fueron inicialmente infravalorados, aunque han demostrado con creces la mayoría de ellos ser unos profesionales preparados y sobradamente competentes. Con lo que, supuestamente, no deberían tener problemas de empleabilidad en nuestros días, dada su preparación, su experiencia y su lanzamiento en forma de serie juvenil. Pero nada más lejos de la realidad.

Algunos de ellos han tenido una carrera más extensa en cine y televisión (Alejo Sauras, Elsa Pataky, Cristina Castaño), mientras que otros han seguido por la vía de la escena teatral y musical (Daniel Huarte, Bruno Squarcia). Pero ¿cuáles son las claves que les han llevado a especializarse en unas disciplinas u otras? ¿Lo han elegido libremente? ¿Ha sido el mercado el que las ha elegido por ellos? ¿Existe una libertad de elección en la actualidad en la carrera interpretativa? ¿Cuáles son las claves de los criterios de selección de personajes en la actualidad?

Otro fenómeno televisivo de las mismas características (actores principales guaperas, problemas de adolescentes, tono de novela folletinesca...) fue el de “Física o Química”, programa de Antena 3 estrenado en 2008. Entre los nombres de los protagonistas vemos a Úrsula Corberó, Maxi Iglesias, Angy Fernández, Pablo Calvo... Entre ellos también hay diferencias en cuanto a sus trayectorias posteriores, pero el tratamiento de los perfiles fue diferente. La mayoría de ellos responden y ofrecen una imagen muy determinada que es lo que buscan actualmente los cazatalentos. Hacen showrooms, pasarelas, publicidad, promocionan firmas de ropa convirtiéndolas en *partners*...

Parece que una especie de Hollywood se ha asentado en nuestras tablas y prioriza toda la envoltura antes que la propia preparación o capacidad del actor. Ya no se buscan actores, si no estrellas mediáticas que mantengan el interés desde el de una audiencia exigente y crítica, que no se conforma con cualquier cosa, hasta la de la audiencia adolescente que observa cómo sus ídolos favoritos acaparan los *prime time* y los papeles protagónicos de las series de televisión, de los largometrajes e incluso, a veces, de las tablas.

En esta investigación haremos un recorrido por ambas series para detectar con exactitud cómo ha sido la progresión en la selección de perfiles, cuál fue entonces, cuál es en la actualidad, e intentaremos definir las premisas de cómo será en un futuro a medio plazo. Dicha investigación la llevaremos a cabo a través de la documentación pertinente de la época de las series descritas y las conclusiones derivadas de ello además de una investigación cualitativa basada en un análisis cualitativo mediante entrevista a una muestra representativa del sector actoral español contemporáneo y perteneciente a una de las dos series descritas anteriormente.

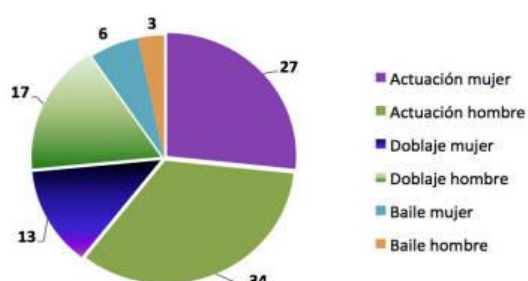
La situación actoral, ahondando sobre todo en el actor cinematográfico, no varía demasiado. Y esto además es un síntoma de una crisis cinematográfica aún más profunda, que se puede ver resumida en los principios que afirma el director cinematográfico Zoe Berriatúa. Él nos habla de la enfermedad crónica del cine español actual. Este año 2015 ha presentado en el Festival de Málaga *Los héroes del Mal*, su ópera prima, producida por el también director Alex de la Iglesia. Habla, por tanto, de la necesidad de la desvinculación de una vez por todas del cine en España y las subvenciones, ya provengan del Estado o de una televisión. Al final, la orientación a la consecución de dicha subvención lleva a producir películas bajo su tutela:

“Es esencial que directores con poder desempeñen una labor de mecenazgo del cine español. Álex está siendo para mí una figura que necesito para existir, para tener cobertura en el cine español, porque se hace mucho cine con bajos presupuestos que no tiene visibilidad. Esto es un golpe de suerte, porque no sólo esta compartiendo su poder y su posición para producir a otros, sino que produce las pelis que le da la gana, no las que le van a dar dinero, y esto es valiosísimo, porque el cine español está enfermo por hacer cine social para que le subvencione el ICAA pero descafeinado para que te compren las televisiones. Hablo de una falta de integridad que ha enfermado al cine español desde sus motivos de financiación desde hace años”².

² Berriatúa, Zoe: “La falta de integridad ha hecho enfermar al cine español durante los últimos años”. Noticias de Cultura, El Confidencial, 18.04.2015. [[Última visita: 26 04 2015](#)]

4.2. La situación actual del sector actoral español.

Perfil demográfico y profesional



Fuente: AISGE

En un sector en el que el 73% de los actores no puede vivir de su trabajo, según el último estudio de AISGE de 2014-2015³, y si atendemos a los últimos estrenos en las pantallas españolas, podemos atisbar una realidad concluyente: un *star-system* ha abordado nuestras pantallas. No obstante, se tropiezan con un férreo territorio en el que las oportunidades para los nuevos talentos son más y más complicadas. Todo ello se ha debido, en gran parte, al impacto de la crisis económica española en el sector audiovisual, y con más énfasis en el cine, que ya venía siendo un oligopolio desde décadas anteriores. En estos momentos, los nuevos talentos tienen que capitalizar su trabajo para poder intervenir, de uno u otro modo, en la industria cinematográfica española.

El sector audiovisual español, y, en concreto, el actoral, está sufriendo unos años de asfixia sin visos de retorno en un corto plazo de tiempo. Según datos de AISGE, se extraen las conclusiones de que “el 73% de los actores españoles no pueden vivir de su trabajo”, según el último estudio realizado por dicha fundación.

Este estudio de investigación ha sido elaborado mediante la entrevista a 1.200 profesionales de los cuales 729 son actores y

³ “Situación socio-laboral del colectivo de actores y bailarines en España (2012)”. Colectivo Ioé. Fundación AISGE, 2012.

actrices, 365 dobladores y locutores y el resto, 106 bailarines y profesionales de distintas áreas. Los resultados muestran una situación verdaderamente crítica en el sector:

- Más de la mitad de los actores/profesionales trabajó menos de dos meses en el último año. Un 16% no obtuvo ningún trabajo.
- El 62% son mileuristas o perciben un salario inferior. Solamente un 13% percibe unos ingresos iguales o superiores a 24.000 euros.
- Solo el 36% indica que tuvo trabajo suficiente mientras que el 42% indicó que había estado poco ocupado.
- El 15% de los profesionales no recibe ningún tipo de ingresos, por lo que se encuentran en una situación límite
- El 56% de los pensionistas cuenta con unos ingresos inferiores a los 900 euros mensuales

Estas cifras nos dan una idea de la precariedad en la que se desenvuelven la mayoría de los actores profesionales españoles en la actualidad. La falta de una industria cinematográfica y audiovisual consolidada, la caída de presupuestos para la cultura en general y el cine en particular⁴, y el intrusismo profesional tan alto que encontramos en este sector profesional hicieron que la tarta comenzara a ser menor en tamaño a repartir entre muchos más comensales. Y, como colofón, la subida del IVA al 21%⁵, sin medidas paliativas por parte de distribuidoras y exhibidoras, con lo cual los problemas se multiplican para el sector y se traduce en estas cifras que acabamos de ver.

⁴ La crisis social y económica que ha vivido España en estos últimos ocho años ha afectado a todos los sectores industriales y económicos, y la cultura, como uno más, ha visto mermado sus apoyos institucionales.

⁵ En 2010 pasó del 7 al 8% y en 2012 al 21%. Debemos recordar, no obstante, que este gravamen afecta a la entrada del espectáculo, no al espectador. Y, analizando con detalle los sectores afectados, hay que señalar que la exhibición de cine y los montajes teatrales y musicales, si son buenos, no tienen por qué verse afectados por esta subida fiscal, dado que, sobre todo en cine, se ha comprobado que el estreno de *Ocho apellidos vascos* llevó a las salas a diez millones de ciudadanos.

A pesar de todo ello, nos encontramos, dentro de un mínimo porcentaje de privilegiados, con un *star-system* que se repite una y otra vez en las pantallas grandes de nuestro país (y en las pequeñas también): Mario Casas, Carolina Bang, Andrea Duro, Leticia Dolera, Hugo Silva, Álex González, Maxi Iglesias, Quim Gutiérrez, Clara Lago, etc. Y, ¿qué es lo que tienen en común todos ellos? Que son mediáticos y resultan ser un producto atractivo para ilustrar la historia que se cuenta.

Independientemente de su calidad actoral o preparación. En absoluto infravaloraremos su trabajo, pero la realidad es que la constante a la hora de seleccionar un actor o actriz y todos aquellos que han llegado a un status de *star-system* ha sido originado por su atractiva imagen. Ya sea física, ya sea porque proyectan una situación de status privilegiada, o por afinidades diversas de los profesionales que les seleccionan. Pero veamos un poco más en profundidad a qué nos referimos con todo esto con un acercamiento a la situación que se vive en España desde hace varias décadas.

4.3. El sistema de selección de talento actoral en España.

En palabras de Paloma Fernández, representante de actores: “el papel de los agentes es fundamental para asegurar el cumplimiento de los convenios. Sin embargo, las productoras o los directores de casting prefieren que exista un enlace a los datos del actor y ni siquiera preparan pruebas específicas para otorgar los papeles provocando una deshumanización en la selección del reparto.”⁶

⁶ *Declaraciones de Paloma Fernández en el debate “La situación socio-laboral de los actores en España” en la Residencia de Estudiantes de Madrid el 22 de abril de 2014.

Y esto es un hecho irrefutable. Cuántas veces los representantes han escuchado en primera persona alguna petición tipo “dime el nombre, que lo meto en Google”. Y claro, ¿dónde queda, de esa manera, el trabajo a fondo de encontrar un perfil acorde al papel, hacer una buena prueba, que el actor que haya hecho esa buena prueba sea aquél que nos deje boquiabiertos y que sea la idea que el director tiene en su cabeza hecha carne?

Nos encontramos en una situación en la que hay demasiadas opciones de actor para muy pocos papeles. Además, cada director mantiene a sus actores “fetiches” y los repite en sus producciones una y otra vez. Daniel Sánchez Arévalo con Raúl Arévalo, Santiago Segura consigo mismo, Alex de la Iglesia y Carolina Bang, Enrique Urbizu y José Coronado... Esto no es un dato extraño ni exclusivo de España: podemos observar lo mismo también en Europa o Estados Unidos (Woody Allen y Scarlett Johansson, Luc Besson y Milla Jovovich, etc.).

¿Cuál es el problema real de todo esto? Si en una industria consolidada y que puede ofrecer un flujo laboral más o menos estable existen ciertos “caprichos” a la hora de elegir a los protagonistas de un filme (o una serie, en donde ocurre algo similar, con la diferencia radical de que, en el caso de las series, hay una cadena detrás que impone a sus protagonistas), se ve menos amenazador que en una industria que no llega a serlo y que se guía por criterios eminentemente subjetivos.

En los países anglosajones nos encontramos con unas reglas que definen a la propia industria: la influencia de unos sindicatos actorales férreos y sólidos (los cuales pueden hasta parar rodajes si así lo ven oportuno), la oportunidad de la cinematografía como un negocio real, y, sobre todo, el poder exigir ser representado por un agente para trabajar, así como la necesidad de disponer de una titulación oficial en artes escénicas para poder desempeñar un trabajo de actor.

Pues bien, en la industria cinematográfica española no tenemos nada de eso. Y es, por esto, que cualquier joven con aspiraciones artísticas (más o menos bien orientadas) puede incorporarse a una agencia y tener la posibilidad de ser enviado a un casting para un proyecto audiovisual. Y llegar, incluso, a ser la estrella del momento.

Estamos ante un fenómeno de democratización tal, para bien y para mal, que “cualquiera” puede conseguir un papel, dentro de unos mínimos estándares, pero olvidémonos de buenos actores con titulación escénica y formación brillante con papeles protagónicos en películas o series en España: eso ya no es relevante. Lo importante es que tengan presencia, sean mediáticos y que atraigan al público. Sin más.

Claros ejemplos tenemos día a día en nuestras pantallas, tanto grandes como pequeñas, que ilustran esta situación. Jóvenes “condenados” a ser estrellas del celuloide y de la televisión porque la industria les ha colocado en un lugar privilegiado. Y, sin embargo, jóvenes y no tan jóvenes con varias hojas de currículum, tanto formativo como laboral, ven desfilar a esas estrellas desde las salas de cine con una frustración que está basada, además de contener algunas dosis de envidia malsana, en un sentimiento de impotencia ante una situación con la que malviven y la que, básicamente, no les ofrece ninguna oportunidad.

Y los datos estadísticos ofrecidos por AISGE son escalofriantes, pero son una realidad de un sector que lo sufre diariamente y que, por ende, ha de convivir en un clima de frustración, rabia e impotencia. En un análisis exhaustivo realizado a varios actores de series españolas de éxito y que fueron cantera de proyectos televisivos y cinematográficos en los últimos años, muchos de afirmaban desolados que hoy en día los casting son un valor casi inalcanzable, y que ya, en sí mismo, el casting es un motivo de celebración y un artículo de lujo.

Pero, ¿por qué se sigue consintiendo que este clima de frustración siga avanzando? En palabras de Fernando Colomo, director cinematográfico: “se da el caso de que actores de gran calidad no trabajan y no perciben ningún tipo de compensación a diferencia de lo que ocurre en otros países de nuestro entorno como Francia.”⁷

Primero, porque nos encontramos en un país cuyos políticos no protegen ni promueven un ápice su cultura. Una cultura rica en valores creativos y formativos, pero que siempre se verá como “profesiones menores”. Y, por otro lado, el ansia del cineasta español por ser subvencionado. Es peligroso, tanto tratar dichas profesiones como profesiones menores, como desde los perfiles creativos aprovecharse del hecho de la obligatoriedad de la subvención. Porque si este fuera un país con una industria audiovisual consolidada y férrea, no se sentiría la necesidad de que el Estado tuviera la obligación de subvencionar los proyectos propios, algunos muy caprichosos, por cierto. Pero, por el contrario, sin ellos quizá nunca llegasen a salir a la luz⁸. Y éste es otro de los problemas del panorama actual, el cual ha alcanzado tal relevancia que merece un epígrafe propio.

4.4. El síndrome del ‘do it yourself’ en el negocio audiovisual español.

Siguiendo las declaraciones de los ponentes del debate de la Residencia de Estudiantes, según la actriz Rosana Blanco, otro de los grandes problemas que nos encontramos actualmente en la industria es la capitalización del trabajo: “este tipo de negocios funcionan simplemente por el empeño de aquellos que participan en él, es muy

⁷ Derecho y cultura Blogspot (28 de abril de 2014): Los actores en España hoy: situación actual y perspectivas de futuro: <http://derechocultura.blogspot.de/2014/04/los-actores-en-espana-hoy-situacion.html>. [Última consulta: 15 de marzo de 2015]

⁸ De acuerdo con lo comentado en el Debate de La1 de TVE emitido el día 4 de febrero de 2015, tampoco se puede aceptar que se produzcan películas sabiendo de antemano que no van a ser exhibidas. Cfr. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-debate-de-la-1/>. [Última consulta: 15 de marzo de 2015]

dependiente de la vocación, pues las ayudas son muy escasas y la apuesta del sector privado mínima.”¿Qué significa esto? Que cada vez más nos encontramos con el discurso típico de “no, no podemos pagar pero a ti como actor te vendrá bien para conseguir material”; o bien “en esta película ganaremos todos si al final logramos estrenarla y que tenga beneficios”. En resumidas cuentas, una chapuza. Ningún trabajo puede resultar con una calidad mínimamente aceptable si dependes de él como negocio. Otra cosa es que el nivel propio de aburguesamiento permita el tener el tiempo y el dinero disponible para poder llevar a cabo contenidos de calidad, o bien que el esfuerzo de los componentes del equipo técnico y artístico permitan elevar la categoría de “hobbie” a trabajo profesional. Puede ocurrir, que mediante ello y ayuda externa (como de *crowdfunding*, por ejemplo), se consigan resultados óptimos y admirables, como ocurre en *Stockholm*, de Rodrigo Sorogoyen. En palabras del propio Sorogoyen: "Primero pensamos hacer la película contando con personas conocidas que sabíamos que nos podía dejar dinero. Siempre hay amigos que no quieren, pero siguen siendo nuestros amigos", bromea. "Pero luego llegó la parte de ‘crowdfunding’ real y ha sido increíblemente positivo cómo ha respondido la gente anónima"⁹

El problema de todo ello está en que no es que el modelo de negocio que se plantea aquí esté destinado, como en otros países, a un circuito marginal y underground, pero, en el caso español, se está convirtiendo en una peligrosa constante para aquellos profesionales que quieran buscarse un hueco en la industria cinematográfica.

¿Qué es, por tanto, lo que esperamos de la industria cinematográfica en un futuro inmediato? No podemos saberlo a ciencia cierta, pero desde luego el pronóstico no parece ser muy halagüeño.

⁹ Declaraciones de Fernando Sorogoyen para El Confidencial , 04_05_2012 : <http://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2012/05/stockholm-subservenciones-financiacion-colectiva-20120504-736672.html>

En la televisión, sin embargo, los profesionales del audiovisual, y en concreto, los actores, pueden llegar a tener un trabajo bien remunerado (aunque cada vez más los papeles protagónicos estén copados por las estrellas mediáticas y solamente dejen un pequeño hueco para los demás). Sin embargo, en el cine, viendo su propio sistema de financiación, con cada vez menos potenciales inversores que crean en la rentabilidad del negocio, y las subvenciones que bajan de manera exponencial, podemos decir que se ahoga a sí mismo. Y que necesitaría una gran dosis de credibilidad y respeto también por parte de la población del país. Pero este es otro tema a tratar para otro momento. La afirmación de que “al público español no le gusta el cine español” es tan aterradora como cierta (aunque esté camuflada en encuestas y sostenida en un prejuicio de décadas).

Pero entonces, ¿cómo va a sobrevivir un cine que no le gusta a su propio público, que no recibe subvenciones ni busca un negocio real, y que además sufre la precariedad diariamente? No podemos responder a esto inmediatamente, pero sí podemos poner el ejemplo de un atisbo de luz inspiradora y alentadora en el panorama actual: *Ocho apellidos vascos*.

4.1.1. El fenómeno de Ocho apellidos vascos o una bombona de oxígeno en el panorama del cine español actual.

El fenómeno de dicho film ha supuesto hasta el rodaje de un documental hablando de ello. Se convirtió en el estreno más taquillero de 2014 alcanzando la segunda posición en el ranking internacional de taquilla acumulando hasta la fecha 55.300.379,25 euros (9.382.271 espectadores). Telecinco Cinema y distribución de Universal y Mediaset ayudaron en gran parte a favorecer que la película de Emilio Martínez-Lázaro se postule con la importancia que ha llegado a tener hoy, pero está claro que por mucha campaña de promoción que exista al servicio de dicha película, si no hay debajo una buena historia puede,

difícilmente, llegar a convertirse en un fenómeno de masas como el que se ha convertido *Ocho apellidos vascos*.

Según Javier Linares, crítico de cine que toma presencia en el documental: “En tiempos de crisis, funcionan dos tipos de películas: las de miedo y las de humor”. Y en este caso, además, jugamos con los estereotipos que distinguen a dos gentilicios de España, tema un tanto tabú que en cine nunca se había mostrado de forma tan desenfadada. Emilio C. García Fernández señaló que lo más importante para que una película funcione como debe ser es que el boca-oído genere ese flujo de interés que es el que, finalmente, convierte en éxito o fracaso una película¹⁰.

Pero, como también afirma en el documental *Ocho apellidos vascos* el actor y director Alfonso Sánchez, “si se conociera la fórmula mágica todo el mundo la aplicaría”. Pero la realidad es que no se conoce, y que además la industria cinematográfica española de nuestros días tiende al bombazo mediático en pos de la verosimilitud o la calidad. Claro ejemplo de que la industria está ahí detrás es la presencia de la actriz Clara Lago, madrileña de pro, como vasca o intento de serlo sin mucho éxito. ¿No habría en el catálogo de actrices vascas una que encajase con el papel a la perfección, o, al menos, más auténtica? Pero, una vez más, se dejaron llevar por el gancho de la estrella mediática relegando a un segundo plano todo lo demás.

¹⁰ Ideas que aparecen en numerosos trabajos y que dejó plasmadas, de nuevo, en el Debate de La1 de TVE emitido el día 4 de febrero de 2015. Cfr. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-debate-de-la-1/>. [Última consulta: 15 de marzo de 2015]

5. Escuelas y formación actoral en España.

“[...] nuestros actores jóvenes, en general, no conocen a sus mayores en el oficio (ni les importa) sino han sido causa de alguna relación contractual que les ha unido.¹¹”

Es un hecho constatable que desde hace varias décadas los actores más jóvenes no consideran oportuno conocer, profundizar y analizar con detalle el trabajo realizado por otros profesionales de generaciones anteriores. Consideran una pérdida de tiempo ver sus trabajos más allá de contemplarlos como joyas o anécdotas de una industria que la sienten como muy lejana a la que les da cobijo. Es un hecho que no nos sorprende, pero sí indica el grado de madurez y formación que tienen muchos jóvenes actores que se mueven delante de las cámaras más por su cara que por sus aptitudes.

Consideramos, pues, importante, avanzar en la situación que vive actualmente el sector interpretativo en cuanto a su oferta formativa. Sin duda, proliferan los centros públicos y privados en los que jóvenes actores pueden adquirir los conocimientos necesarios para fortalecer su carrera, y las propuestas que se hacen en ellos son muy diversas.

5.1. Los estudios-formación actoral en España.

Tradicionalmente, en España el oficio de actor ha carecido del prestigio que se le ha dado en otros países como Inglaterra. Estos profesionales aprendían su oficio sobre el escenario y no se consideraba necesario que tuvieran que recibir una formación superior.

¹¹ Calle, Teófilo: *El actor en España, ¿nace o se hace?* 3ª Época, nº 6. Páginas 71-78

Ahora, los estudios oficiales de Arte Dramático, que forman parte de las llamadas Enseñanzas Artísticas, están plenamente equiparados a una titulación universitaria en nuestro país

Aunque estos estudios tienen como objetivo fundamental desarrollar las aptitudes artísticas de aquellos que sienten una vocación por el teatro y, en general, por el mundo del espectáculo, no sólo están pensados para formar nuevos actores, sino también para enseñar el oficio a futuros directores de escena, dramaturgos y escenógrafos.

Con la incorporación de las enseñanzas artísticas al nuevo Espacio Europeo de Educación Superior (EEES), los estudios superiores de Arte Dramático quedan regulados, al igual que el resto de los estudios universitarios, en tres ciclos: Grado, Máster y Doctorado.

Así, los centros de enseñanzas artísticas superiores ofertan enseñanzas de Grado y de Máster en las distintas disciplinas artísticas y organizan estudios de doctorado propios en convenio con las universidades.

Esta nueva concepción ha hecho posible que, por primera vez, los estudios de arte dramático sean comparables y reconocibles en los 46 países que participan en el Espacio Europeo de Educación Superior. Y también que sus estudiantes puedan participar en los diferentes programas de movilidad e intercambio: Erasmus, Leonardo da Vinci y otros.

Sobre todo, y lo más importante de esta oferta educativa, es la motivación del actor para elegir una escuela u otra. Uno de los errores históricos de la educación en España, en general, y la artística en particular, es la falta de orientación sobre ella. Muchas veces se hace

por puro azar, tendencia o consejo de amigo. Pero debería existir una guía.

Y, en ese sentido, vamos a realizar nuestra aproximación a su estructura en las páginas siguientes. De entrada, las escuelas las podemos dividir en públicas y privadas; algunas de las privadas con homologación oficial. Y como se podrá ver, la oferta que se hace en España es muy variada

5.1.1. Grados en artes escénicas.

5.1.1.1. Escuelas superiores de Arte Dramático (Públicas)

RESAD¹²

La actual RESAD tiene su origen en 1831. Aquel año se da forma al Real Conservatorio de Música y Declamación, cuya impulsora es la Reina María Cristina de Borbón, cuarta esposa de Fernando VII.

La sede del Conservatorio de Música y Declamación se sitúa en el palacio del Marqués de Revillagigedo, que tenía su entrada por la calle de Isabel la Católica y por el número 25 de la plaza de los Mostenses. Sus enseñanzas comprenden: Declamación, Literatura y Primeras Letras, Religión, Esgrima, Música y Lenguas. Desde su fundación hasta 1911, los alumnos y las alumnas cursan por separado.

Los primeros profesores son Joaquín Caprara, Carlos Latorre y José García Luna, compañeros de Máiquez en la escena del primer tercio del siglo. Don Carlos Latorre, consciente de su responsabilidad, reunirá los apuntes de su experiencia docente en su libro “Noticias sobre el arte de la declamación”.

¹² GRANDA, JUAN JOSÉ, Historia de una Escuela Centenaria, Madrid, RESAD, 2000.

En 1911, por Real Decreto de 11 de Octubre, se promulga el reglamento del Real Conservatorio de Música y Declamación, estableciéndose para la sección teatral las enseñanzas oficiales de Declamación Práctica, Indumentaria, Historia de la Literatura Dramática, Esgrima y Solfeo. Este reglamento y sus enseñanzas permanecen vigentes hasta la Segunda República.

El 14 de abril de 1931 es proclamada la Segunda República, y el cambio de denominación del Conservatorio no se hace esperar: Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Recién acabada la guerra y restaurado su antiguo nombre, las clases comienzan de nuevo en el incómodo palacio de San Bernardo. Un nuevo profesor, con una cátedra conseguida por méritos de guerra, entra en el Conservatorio: Fernando Fernández de Córdoba. En la plantilla de estos años figuran Ricardo Calvo y su yerno Guillermo Marín. Este último ocupa la plaza de Caracterización, aunque imparte, en realidad, Declamación Práctica. Por un decreto de 11 de marzo de 1952, la sección de Declamación del Real Conservatorio pasa a denominarse Real Escuela Superior de Arte Dramático.

Guillermo Díaz-Plaja, profesor de Historia de la Literatura Dramática, es el promotor incansable de la reforma y pasa a convertirse en director de la nueva Escuela. Su mandato marca las líneas de lo que sería el centro hasta su traslado, de nuevo, al Teatro Real en 1966 y hasta la siguiente reforma de 1967, que no será otra cosa que la plasmación de los cambios auspiciados por el influyente catedrático.

El plan de estudios de 1966 comprendía las siguientes materias impartidas en tres años: Dicción y Lectura Expresiva, Mimodrama, Interpretación, Prácticas Escénicas, Historia del Traje, Ambientación Escénica, Cultura Dramática, Historia del Teatro, Historia de la Cultura, Psicología del Gesto, Caracterización, Historia de la Interpretación y Prácticas de Acomodación Interpretativa a las Técnicas de la Televisión y Radio. Debido al crecimiento de la sección de Danza, se decide establecer unos estudios especiales para ella. Así la Escuela sufre una nueva reestructuración académica y pasa a denominarse Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza por decreto de 16 de marzo de 1967.

Desde 1966 hasta el 21 de diciembre de 1990, la sede de la Escuela permanece junto al Conservatorio Superior de Música en el Teatro Real. Cuando el Ministerio de Cultura decide empezar las obras de rehabilitación, se adapta como sede provisional un colegio municipal, llamado República Argentina, situado en la calle Requena, en plena Plaza de Oriente. Mientras, se irá realizando el proyecto de un edificio propio para la RESAD en un solar situado al comienzo de la Avenida de Nazaret, muy cerca del Retiro.

En pleno traslado a Requena, se produce la segregación de la sección de Danza para crear lo que actualmente es la Escuela Profesional de Danza. Por tanto, a partir del 23 de noviembre de 1990, la institución vuelve a llamarse Real Escuela Superior de Arte Dramático.

Por otra parte, el 3 de octubre de 1990, se aprueba la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo, la denominada LOGSE, y en su contenido se especifica que las enseñanzas de Teatro pasan a tener rango universitario. Los reales decretos de 26 de junio y 1 de agosto de 1992 dictan normas y establecen el currículo de las enseñanzas de Arte Dramático. A partir de ese momento, se pueden estudiar en la RESAD tres especialidades con sus siete recorridos: Interpretación (en cuatro recorridos), Dirección de Escena y Dramaturgia (en dos recorridos) y Escenografía.

Larga es la nómina de primeros actores y buenos profesores que han pasado en casi ciento setenta años por las aulas de la primera escuela de Teatro. A los ya citados, hay que añadir a Joaquín Arjona, Fernando Díaz de Mendoza, los catedráticos de declamación Antonio Vico y María Tubau, los actores Manuel Dicenta y Mercedes Prendes, el profesor Hermann Bonin, William Layton, el profesor invitado Roy Hart, el autor Miguel Romero Esteo, Francisco Nieva, Miguel Narros, José Estruch, José Monleón, Julio Castronuovo, Marta Shinca, Elvira Sanz, Pilar Francés, Antonio Malonda y, finalmente, los últimos directores de la RESAD: Francisco García Pavón, Ricardo Doménech (en dos ocasiones), Rafael Pérez-Sierra, Maruja López, Lourdes Ortiz, Miguel Medina Vicario, José Luis Alonso de Santos, Juan José Granda, Ignacio García May, Ignacio Amestoy, Ángel Martínez Roger y el actual Rafael Ruiz.

El último hito histórico de la RESAD ha tenido lugar el 16 de marzo de 1998, fecha de inauguración de su definitiva sede. El acto contó con la presencia de la infanta doña Cristina —Cristina, como la reina fundadora— y significó el mejor reconocimiento público de unos estudios recientemente elevados al rango universitario¹³.

¹³ Extraído de la Historia de la RESAD en su propias web detallada. <http://www.resad.es/historia.htm>
[Última consulta, 22/03/2015]

ESAD VALENCIA

La ESAD de Valencia es el único centro superior para realizar estudios de Arte Dramático en la Comunidad Valenciana. Las especiales características de estas enseñanzas determinan una ratio profesor-alumno de doce a uno en las asignaturas prácticas y de veinticuatro a uno en las teórico-prácticas. Equivalen dichos estudios a los de Licenciado Universitario.

Es también un lugar de encuentro y conexión de los alumnos con la vida teatral a través de diversas actividades como conferencias, encuentros con profesionales, cursos y representaciones¹⁴.

ESAD MÁLAGA

La Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga tiene sus orígenes en 1947 como sección del Conservatorio Superior de Música de la ciudad, para continuar la tradición de la Academia de Declamación que en el último tercio del siglo XIX fundaron en Málaga Narciso Díaz de Escobar y José Ruiz Borrego, que entre sus alumnos contó con Rosario Pino y Ana Adamuz, primera catedrática de la ESAD. En 1972 pasa a denominarse Conservatorio Superior de Música y Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Málaga, con sede en la Plaza Maestro Artola. En 1988 nuestros estudios se separan del Conservatorio Superior de Música creándose la Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, y siendo nombrado como primer director José Oscar Romero Gómez.

¹⁴ Datos extraídos de la propia página web de la ESAD de Valencia:
<http://www.esadvalencia.com/Inicio.htm> [Última consulta: 22-03-2015]

La LOGSE les dio rango de verdaderos estudios superiores, equiparando las titulaciones a las de licenciatura universitaria a todos los efectos. En 1995 se separan administrativa y físicamente la Escuela Superior de Arte Dramático y el Conservatorio Superior de Danza.¹⁵

ESAD CASTILLA Y LEÓN¹⁶

La Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León comienza su andadura académica en el curso 2006-2007. La ESADCyL es la única escuela de estas características en la Comunidad. Cada curso se reciben a los alumnos de los dos posibles recorridos: la Interpretación textual, por una parte, y la Dirección de escena y Dramaturgia, por otra.

Tiene acuerdos de colaboración con la Accademia di Belle Arti Santa Giulia (Brescia), con el Conservatorio de Teatro y Cinematografía de Budapest, con el Berlin College of Arts and Sciences & Conservatory of Music, con el Teatro de Debrecen, con la Universidad Católica de Santiago de Chile, con la Central Speech and Drama (London), con la Universidad Queen Mary (London), con la Escuela de Artes de Sofía, con la Universidad de Tallin, con el Gitish de Moscú, con la Escuela de A. D. de Bratislava y con la Dirección General de Enseñanzas Artísticas de Francia

La Escuela ha recibido recientemente la carta universitaria Erasmus en el marco del Programa *Lifelong Learning Programme* efectuada por un comité de expertos internacionales. Dicha concesión autoriza a la ESADCyL participar tanto en acciones gestionadas por la Agencia Estatal como en proyectos multilaterales gestionados por la Agencia ejecutiva.

¹⁵ Datos extraídos de la propia página web de la ESAD de Málaga: <http://www.esadmalaga.com/> [Última consulta: 18-04-2015]

¹⁶ Datos extraídos de la propia página web de la ESAD de Castilla y León: <http://www.fuescyl.com/> [Última consulta: 09-05-2015]

ESAD ISLAS BALEARES¹⁷

El Gobierno de les Illes Balears creó la Escuela Superior de Arte Dramático de las Illes Balears (ESADIB) según Decreto 122/2005, de día 25 de noviembre, (BOIB Núm. 181 de 1 de diciembre de 2005). Por acuerdo del Consejo de Gobierno de 3 de marzo de 2006 se constituyó la Fundación para la Escuela Superior de Arte Dramático de las Illes Balears y se estableció el marco en el cual desarrollará su actuación (BOIB Núm. 38, de 16 de marzo).

Los objetivos de la Fundación son la gestión, la promoción y el apoyo de las iniciativas y actividades relacionadas con los estudios superiores de arte dramático. Para el desarrollo de este objetivo la Fundación tiene encomendada, como función primordial, la implantación de la Escuela Superior de Arte Dramático de las Islas Baleares.

Escuelas con estudios privados/concertados

Universidad de Nebrija

La Universidad de Nebrija oferta dos opciones de estudios en artes escénicas: Doble grado en Artes Escénicas y Comunicación audiovisual (opción bilingüe) y el Grado en Artes Escénicas.

Se caracteriza por ser la pionera en España en ofertar un grado universitarios especializado en Arte Dramático separando claramente la creación de la interpretación escénica (la intensificación irá dedicada a un u otro área, dependiendo de los intereses del alumno).

¹⁷ Datos extraídos de la propia página web de la ESAD de Islas Baleares. [Última consulta: 10-05-2015]

UNIVERSIDAD EUROPEA

Grado en Artes escénicas y mediáticas, con experimentados e importantes profesionales de la escena española entre sus docentes (Tamzin Townsend, Víctor Ullate), ofrece una preparación integral bilingüe, adaptada a la vocación del alumno (baile, artes escénicas, etc.) y que además posee una extensa bolsa de prácticas en las salas más importantes del panorama actoral español.

Escuelas de acting (interpretación ante la cámara)

(MADRID) ESCUELA TAI

Centro reconocido oficialmente por la Universidad Rey Juan Carlos. Escuela con amplia oferta de formación. Además, es la única escuela de Madrid que ofrece Grados Oficiales Universitarios con los que después se podrá acceder a Masters Oficiales o Doctorados con validez en toda Europa. Todos los profesores y docentes son profesionales en activo y con trayectoria contrastada en su sector.

ESCUELA NIC

El Instituto de cine de Madrid (NIC) ofrece una carrera especializada en la formación de Actores para Cine y TV. El método de trabajo, los programas de estudios y las prácticas están diseñados “a la medida” de quienes deben interpretar para las cámaras. Ofrece además la ventaja de estar integrados en una Escuela de Cine. Los alumnos tienen la posibilidad de interactuar con los departamentos de producción, guión, etc. Y así pueden usar las instalaciones profesionales (platós de rodaje, salas de ensayo, aula de interpretación, etc.) y del equipamiento necesario (cámaras, iluminación, maquinarias de rodaje, etc.) para llevar a cabo su proyecto conjunto. La diplomatura se organiza en tres cursos anuales.

ESCUELA DE ACTORES ASSUMPTA SERNA

Liderada por Assumpta Serna y Scott Cleverdon, fue fundada en el año 2000. Tienen asociaciones con la Carlos III y, en concreto, su Máster en Interpretación cinematográfica y Audiovisual. Dicho Máster se imparte en colaboración con la Universidad Rey Juan Carlos. Son dos actores de la escena cinematográfica que fundaron *First Team* con el ánimo de promover la carrera de los técnicos y artistas cinematográficos, tanto a nivel actoral como técnico. Incluso existen módulos de formación para agentes.

Esta escuela, en la actualidad, además de formación también está creando mucho contenido que puede ayudar a los principiantes (y a los veteranos) en el mundo actoral y cinematográfico. Han realizado un código ético denominado “Código de buenas prácticas del Actor en el audiovisual”.

ESTUDIO LANDÉN (Pape Pérez)

Escuela de Pape Pérez, quien comenzó siendo actor y posteriormente se convertiría en profesor y director de casting. Su método se basa fundamentalmente en el *Actor's Studio*¹⁸. Éste enseña al actor desde el inicio de su formación a trabajar en todos los medios: cine, televisión o teatro. La base del actor a nivel interpretativo es la misma: encontrar su verdad; los cambios están en que la cámara requiere un trabajo de contención, distintas intensidades de voz y de cuerpo dependiendo del plano, marcas, raccord, etc.

¹⁸ Definición de EcuRed (http://www.ecured.cu/index.php/Actors_Studio): Asociación para actores profesionales fundado en 1947 por Elia Kazan, Cheryl Crawford y Robert Lewis. Dedicado fundamentalmente a trabajar el "método de las acciones físicas", conocido también como "sistema Stanislavski". Logró reconocimiento mundial bajo la dirección de Lee Strasberg, quien comenzó a dirigirlo en 1952. [Última consulta: 17/10/2015].

CENTRAL DE CINE

Es una escuela que imparte cursos de interpretación ante la cámara, principalmente. Cuenta entre sus filas con figuras importantes de la dirección de casting, dirección cinematográfica o la interpretación (Sara Bilbatúa, Juan León, Charly Planell, Natalia Mateo, Jorge Naranjo...)

RÉPLIKA

Es un centro de producción, exhibición, formación e investigación teatral madrileño fundado por Socorro Anadón y Jaroslaw Bielski. Su línea de investigación teatral se plasma en los montajes de su propia compañía, Cía. Réplika Teatro, en marcha desde 1989. En 1996 crean la Academia del Actor, centro de formación de actores donde se imparten diversas técnicas de interpretación y otras disciplinas relacionadas directamente con el arte de la actuación.

PUENTE AÉREA (Escuela de actores UNIR)

Unir escuela de actores cuenta con un profesorado donde todos los profesores que imparten clases son directores de cine, tv, teatro y casting (Gracia Querejeta, Fernando Franco, Roberto Santiago, Tamzin Twonsend, Benito Zambrano, José Manuel Carrasco, Eva Leira, Yolanda Serrano, Tonucha Vidal, Andrés Cuenca, Juan León, Carlos Manzanares, Javier Quintas, Carmen Utrilla, Juana Martínez, Álvaro Haro...).

Antes se llamaba Espacio Puente Aérea, pero al asociarse con la UNIR (Universidad Internacional de la Rioja) se aseguran de tener un título oficial a nivel internacional.

METRÓPOLIS

Nace en 1985 como escuela integral para estudios de cine, teatro, televisión, cómic... Es una escuela que aúna disciplinas artísticas y técnicas. Fue una referencia durante muchos años como alternativa a los estudios audiovisuales ofertados por las universidades públicas.

ECAM (Centro Público)

La ECAM, Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid se creó en 1994, por decisión de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (AACCE) y la Entidad de Gestión de Derechos de Autor de los Productores Audiovisuales (EGEDA), a cuya iniciativa conjunta se incorporó, en abril del 1997, Actores Intérpretes Sociedad de Gestión de España (AISGE).

Las mencionadas entidades decidieron que la escuela se constituyera bajo la fórmula legal de Fundación Cultural de carácter privado sin ánimo de lucro, regida por el Patronato de la Fundación de la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid, cuya presidencia corresponde estatutariamente al propio Presidente de la Comunidad de Madrid.

BARCELONA- EL PLATÓ DE CINEMA

Es una escuela donde se puede cursar la Diplomatura de Cine y la Diplomatura de Interpretación. Aparte, ofrece cursos más específicos de oficios concretos de Cine y talleres y monográficos de Interpretación.

LA CORUÑA- ARTEFONÍA

Escuela de Actores de La Coruña donde se imparte una preparación integral para el actor, así como cursos con directores de casting, de interpretación ante la cámara...

ESCUELAS DE TEATRO

AZARTE

Es un espacio de creación, exhibición y formación teatral en Madrid. También se imparten cursos específicos con directores de casting, directores de teatro, etc.

ARTE 4

Patricia Ciurana, Claudio Sierra y Ramón Quesada fundaron la escuela de formación integral para actores en 2002, cuando las escuelas de teatro no llegaban apenas a la docena. Introdujeron en España al neoyorkino Bob McAndrew con el que realizaron muchos seminarios y con el que les condujo hacia la técnica de Sanford Meisner, y desde Rusia a uno de los mejores pedagogos de aquel país, Arkadi Levin. Dos docentes también de Buenos Aires aparecieron para renovar el teatro y la pedagogía teatral argentina: Javier Daulte y Claudio Tolcachir. Además, existe un apartado de interpretación audiovisual, con Luis Gimeno, director de casting de Videomedia y experto formador de actores, el cual imparte el Máster en Interpretación.

LA USINA

Fundada por Gabriel Molina, es una sala de producción, formación y exhibición teatral. Está formado por docentes en activo y patrocinado por entes públicos como la Comunidad de Madrid.

En ella, se ofertan obras de teatro alternativas, tanto muestras de la propia escuela, como producciones alternativas e independientes que buscan una exhibición en un lugar con buena infraestructura.

CUARTA PARED

Cuarta Pared es un proyecto cultural de exhibición, producción, formación e investigación teatral que nace en Madrid en 1985. Dirigido por Javier G. Yagüe, se crea con el objetivo de aportar su propio criterio a las artes escénicas: promover un teatro de carácter renovador, que refleje los problemas específicos de la sociedad contemporánea y que facilite el encuentro entre artistas y espectadores.

A día de hoy, mantiene abiertas cuatro líneas de desarrollo paralelamente: sala, compañía, escuela y Espacio de Teatro Contemporáneo, etc.

La Sala Cuarta Pared forma parte de la Red de Teatros Alternativos de Madrid desde su origen y se ha convertido en espacio de referencia en las artes escénicas contemporáneas. Alberga cada temporada festivales de danza y teatro (tanto propios como externos), y apoya claramente nuevas dramaturgias y montajes arriesgados o poco convencionales, en respuesta a un público heterogéneo y nada elitista, que busca un teatro comprometido.

En ella, han estrenado sus primeros trabajos Juan Mayorga, Angélica Lidell, Rodrigo García, Luis García-Araus, Yolanda Pallín, José Ramón Fernández, Margarita Sánchez, Alfonso Armada, Laila Ripoll (Micomicón Teatro), Carmen Werner y Daniel Abreu (ambos compañías residentes de Cuarta Pared), El Zurdo Teatro o Teatro Meridional, entre muchos otros.

CORAZZA

Escuela de actores que dirige en Madrid Juan Carlos Corazza desde 1990. En ella han estudiado actores de renombre como Javier Bardem, Penélope Cruz... En concreto, ha sido *coach* también de Javier Bardem en varias de sus películas más premiadas (*Mar Adentro*, *Biutiful*, *No es país para viejos...*). La técnica utilizada en Corazza es fundamentalmente el Método, que recurre a experiencias pasadas reales para usarlo en situaciones potenciales de ficción.

CRISTINA ROTA

La Escuela de Interpretación de Cristina Rota se fundó en 1978 con el objetivo de crear un centro donde el actor obtenga una formación integral que le permita generar su propio trabajo, sabiendo abarcar todos los aspectos de la actividad teatral desde la gestión, la promoción, cuestiones técnicas, la dirección, la dramaturgia y la interpretación.

A partir del objetivo inicial nace un proyecto cultural más ambicioso, el Centro de Nuevos Creadores, y la Fundación CNC, del que forman parte numerosos profesionales de la danza, el teatro y las artes audiovisuales.

ADAN BLACK

Adan Black, director, actor y dramaturgo de amplia experiencia en Londres y Nueva York, fundó esta escuela en, sus propias palabras, para crear un teatro diferente, cercano, provocador, intenso, impactante, arriesgado, esencial y puro. Nuestra pasión es la de contar historias, re-actualizar los clásicos y dar espacio a lo mejor del teatro contemporáneo anglosajón. Atrapar a actores y público en un

intercambio de ideas para provocar preguntas e inspirar respuestas, para pensar, reír y sentir más”

Es una nueva forma de enseñanza que proviene directamente de la experiencia del director, y que no responde a ningún canon preestablecido. Lo que sí es cierto es que la formación y exhibición teatral más que una escuela, parece una compañía. La mayoría de actores son veteranos de la escuela, y eso es un reto para una escuela de actores de estas características.

5.2. Los agentes/representantes.

En España no existe la diferencia que hay en otros países como EE.UU. entre agente y manager. Aquí las dos figuras se fusionan en forma de Agente o Representante. Y muchas veces si quiere realizarse un trabajo de forma profesional no ambas figuras no deben aunarse en una sola persona porque tratan temas completamente diferentes. Además, la “industria” de la representación artística ya de por sí es bastante caótica. Existen normas no escritas que se extraen de la propia experiencia.

Es decir, actores, agentes, representantes y en general profesionales de las artes escénicas no tienen por el momento un manual o libro de estilo profesional sobre el que se sienten las bases para comenzar con el negocio. Salvo honrosas excepciones que suponen un gran paso adelante, como la de el Código de buenas prácticas del actor el Audiovisual, una especie de código deontológico del actor realizado por *First Team*, la escuela de Assumpta Serna. En él se aportan soluciones concretas para obtener mejores prácticas en el sector actoral.

Sin embargo, el hecho de comenzar con conocimiento de la profesión y sus entresijos lo que realmente conseguirá es minimizar la

confusión y maximizar el éxito. Muchos actores principiantes piensan que “agente” y “manager” son lo mismo, y en España sí que coinciden ambas acepciones. Pero si analizamos sus responsabilidades de manera separada, podremos ver que son papeles completamente diferentes dentro del mismo objetivo, que es que el actor principiante consiga trabajo de calidad, o bien, si es un actor consolidado, mejore sus condiciones laborales. Esta diferencia de oficios sobre todo ha de verse desde la perspectiva de la industria audiovisual española en la actualidad.

5.2.1. EL *TALENT AGENT*.

Un *talent agent* trabaja para una Agencia de Talentos donde usa sus contactos para acordar castings para los actores representados por dicha agencia. Un actor nunca pagará por adelantado a dicha agencia por casting conseguido ni por el hecho de representarle. Un agente legítimo cobrará un porcentaje del caché del actor representado que oscila entre un 10 y un 15% de comisión, que se descontará únicamente del trabajo que encuentre para el actor. Un agente nunca deberá cobrar un porcentaje mayor al 15%, y los actores necesitan del agente para sobrevivir, ya que éste les provee de pruebas de casting a las que ellos de otra manera no podrán tener acceso. Sin una industria apropiada de audiciones, la carrera del actor no podría prosperar.

En Estados Unidos, para encontrar una agencia fiable y profesional, los actores buscan a través del SAG (*Screen Actors Guild*), el sindicato de actores estadounidenses, el cual está franquiciado con las agencias de talento profesionales y respetables. Esto significa que un actor en España no tiene una guía oficial: puede intentar que le asesoren en la Unión de Actores, el sindicato español, pero no está franquiciado con dichas agencias, con lo que el consejo puede ser bueno o malo en función de lo que se rumoree en el sector, pero

normalmente lo que favorece es el oligopolio de unas cuantas empresas de representación en detrimento de aquellas nuevas que, a pesar de conocer igual o mejor las leyes del mercado, no ven hueco para “franquiciarse”, aunque sea de modo abstracto. Además, a todo ello, debemos de unirle el hecho de que en España, como ya hemos comentado, no existe una industria sólida cinematográfica, mucho menos en lo que al tema actoral se refiere.

Seguimos con la definición de agente en el marco de la industria cinematográfica anglosajona. El agente pasa la mayor parte del tiempo diario enganchado a sus móviles (en plural porque suelen ser más de uno) y buscando a lo ancho y largo de los *breakdowns* (lista diaria de los perfiles y roles que los estudios y directores de casting están buscando), con el fin de enviar el material necesario, normalmente un *headshot* (literalmente, disparo -fotográfico- en la cabeza, traducido a términos fotográficos, una foto retrato impactante que describe tal y como es el actor) a directores de casting para conseguir una prueba para sus actores. Evidentemente, en cuantos más castings un actor tome parte, más posibilidades reales tiene de conseguir un trabajo. Esto en España últimamente es un asunto de difícil gestión, porque, en un momento pasado, a pesar de no tener los famosos *breakdowns*, un agente tenía acceso a la información porque había una época de vacas gordas en la que las producciones eran extensas en número y ofrecían una oferta masiva de perfiles. En este preciso momento en España nos encontramos con un panorama radicalmente diferente, como podremos ver más adelante.

Pero ¿cómo se puede distinguir un buen agente de otro mediocre? Radical y objetivamente, este criterio está basado en la capacidad de convocatoria de castings conseguidos, pues el conseguir un trabajo o no posteriormente es objetivo exclusivamente del actor. Si un agente trabaja duro, conseguirá castings de manera frecuente, y,

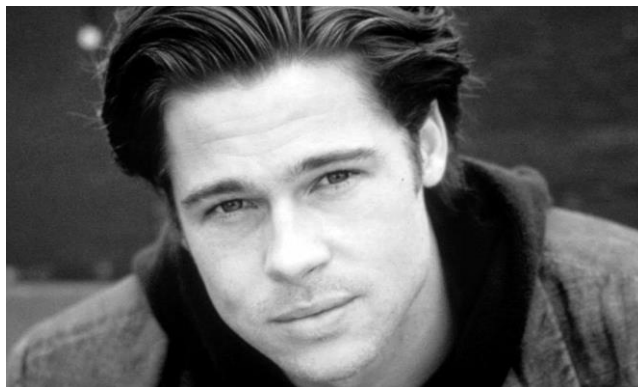
con toda probabilidad, más oportunidades tendrán de conseguir un trabajo. Además, los agentes, posteriormente, serán los encargados de negociar los contratos derivados del éxito obtenido en el casting. Sin embargo, gran parte del trabajo diario de un agente puede consistir simplemente en intentar que un actor realice un casting.

Evidentemente, además del esfuerzo del agente, el actor ha de conseguir el mejor material posible para poder encontrar, al menos, un casting. Un *headshot* potente es un gran paso. Pero, además de ello, también un buen material audiovisual y gráfico es importante, así como un proyecto dinamizador de Redes Sociales. Todos estos elementos promocionales pueden ser elegidos por el propio actor, pero lo más adecuado es que el representante le asesore, le informe de las opciones disponibles, o, lo que es mejor aún, que tenga un departamento técnico especializado en esos menesteres. Por supuesto, ese material será de uso exclusivo del representante, pero es una manera que éste tiene de:

- Confiar en que el material sea inédito. Cuántas veces se ha visto a lo largo de la historia de la representación, que las fotos y videobooks que recibe año tras año, temporada tras temporada, son los mismos de siempre pero con diferente marca de agua o maquetación de un representante distinto. Y eso, al final, acaba cansando. Un director de casting, así como cualquier persona que se encuentre en un puesto de selección de personal, requiere de nuevos estímulos para visionar el material de un actor. De lo contrario, un actor no promoverá ese tipo de actos, si no todo lo contrario, aburrirá a los seleccionadores y los tomará como “el actor que nunca hace nada nuevo y por eso tiene siempre el mismo material”. Hay que tener cuidado extremo con ese tipo de asuntos.

- Controlar qué imagen de sus actores se exhibe públicamente. Si es un perfil dramático, cómico, que no sea demasiado modelo o de imagen, que su videobook o *reel* no contenga escenas que no sean de calidad actuaral/técnica...
- Ir de la mano con el actor y que éste siga confiando en su criterio, ya que si ambas tendencias no van acompañadas puede surgir la temida “sensación de abandono por parte del actor”, y, por ende, la decadencia en la relación entre ambos.

Ejemplos de *headshots* potentes realizados por fotógrafos nacionales e internacionales.



BRAD PITT
Fotografía de Michael Round
(www.michaelround.com)



KEN APPLIEDORN
Fotografía realizada por Álvaro
Serrano Sierra
(www.alvaroserranosierra.com)



MARINA GUIU
Fotografía realizada por
Geraldine Leloutre



ANNE HATHAWAY
Fotografía realizada por Brian Smith

5.2.3 EI TALENT MANAGER.

El enfoque de un Manager está más centrado en el hecho de administrar la carrera del actor por encima del hecho de conseguir castings. Managers y Agentes tienen la obligación de permanecer en contacto constante para asegurar que ambos poseen una visión compartida del actor. A veces, un Manager puede arreglar un casting para un actor, pero no es su objetivo ni su enfoque. Un Manager no garantiza castings para un actor, ese es el trabajo del Agente. Pero un Manager lo que hará es manejar las relaciones públicas, los asuntos financieros y ayudará al actor en su carrera hacia el éxito. La mayoría de los actores (por no decir todos) no saben compaginar su esfera artística y de acting con su esfera pública cuando alcanzan la fama (apariciones públicas, entrevistas, promociones). Y ahí es donde el rol del Manager aparece.

Un Talent Manager invierte gran parte de su tiempo y energía en potenciar al máximo el talento del actor y hacer una carrera de

fondo y a largo plazo con sus clientes en un periodo de años concreto. Tienden, de manera genuina, a cuidar de sus clientes casi de una manera “familiar”, y les protegen de la ferocidad del show business. Un Personal Manager lo que hace es creer y seguir luchando por un cliente por el que los demás ya no luchan, ya que se pierde el sentido mercantilista inmediato de “o me eres rentable o me deshago de ti”, como ocurre con la mayoría de los Agentes. Los Managers también realizan las siguientes actividades¹⁹:

- Preparar a los actores para encuentros con posibles Talent Agencies que les representen.
- Acordar presentaciones con Agentes.
- Ayudar al actor a decidir qué agencia escoger para su representación.
- Darle consejo sobre clases de *acting* y *coaching*.
- Conseguir un buen fotógrafo para hacerle buenos *headshot*.
- Promover al actor en los círculos de profesionales de la industria para favorecerles castings.
- Preparar un buen y completo currículum al actor.

Un Talent Manager también se asegura de que los actores estén correctamente inscritos en su página de IMDB (International Movie Database) y además que estén afiliados al SAG-AFTRA (el sindicato de actores. Un actor es SAG ELIGIBLE si está afiliado, y este dato ha de ser destacado en su currículum profesional) o bien otros sindicatos o colectivos. Un Manager determinará cuál es el perfil para vender a su actor y los tipos de proyecto en los que encaja. Además, asesoran sobre la imagen de los actores, el formato de su currículum, *headshots*, clases de interpretación, videobooks, websites, estilismo y todo tipo de cuidado sobre su carrera.

¹⁹ Alane Wright, Wendy: *How to break into show business* (E-Book)

Algunos *managers* dan instrucciones muy específicas en cada pequeño paso que el actor da en la industria, otros son más lesivos y simplemente aconsejan. Son, metafóricamente, como los *quarterback* del equipo (actor, manager, agente) sentando las bases para un rumbo, y diciéndole al actor qué necesita para competir, dándole además las malas noticias que otros no les pueden dar. Les ayudan a entender contratos, compensaciones, facturación, seguridad y forma de hablar en público si fuera necesario. Los managers personales son un vínculo entre los actores y agentes teatrales, otros profesionales de la industria cinematográfica en general y el público general. Por ejemplo, a efectos prácticos, si un actor tiene o da problemas en el set, se contacta con su manager, no con el agente. El manager es el que sabe, por ejemplo, cuál es el capricho culinario favorito del actor que le hará sentir mejor.

Sobre todo, un asunto ha de quedar meridianamente claro sobre el manager: un manager no consigue trabajo. De hecho, en Estados Unidos es ilegal para alguien sin licencia dar trabajo a los actores, pero lo que hará un manager es, en su lugar, aconsejar en la carrera del actor. Si un actor no tiene agente aún, lo que hará será hacer del actor un producto lo más vendible posible a un agente, para que firme un contrato con uno de ellos. Pero solamente cuando el manager piense que el actor está preparado para ello (tener buen material, estar preparado interpretativamente, buen look físico). Además, el agente ayuda a establecer una balanza entre la vida profesional y personal del actor para que éste pueda crear productivamente. Un actor, al igual que ocurre con los agentes, nunca pagará al manager por su representación. Lo que hará será cobrar un porcentaje (mayor que el porcentaje del agente) de sus beneficios (normalmente, un 15-20%). Es por ello que agente y manager lucharán duro por su porcentaje y por que la carrera del actor sea exitosa, en definitiva. Pero de diferentes maneras, ambas necesarias para que

funcione la rueda.

5.3. Las agencias de representación de actores en España: modus operandi y vacío legal.

Juan José García-Andrade, socio fundador de Visualiza Legal (despacho de abogados especializado en Derechos de Imagen y Propiedad Intelectual), se refiere a la figura del representante en España, como “de los mal llamados los del 10 por ciento por no hacer nada”²⁰. Las funciones de un representante, bien llevadas a la práctica, marcarán la diferencia entre el progreso meteórico en la carrera de un actor o el olvido en un cajón de su material y el deterioro de los intereses profesionales de sus propios representados.

Cuando hablamos de profesionalización prematura, lo vemos reflejado también en el sistema de acuerdos de representación entre representante y representado. Muchas veces, aunque parezca algo inconcebible, en el sector ocurre que ambos no firman un contrato mercantil por escrito y el llamado apretón de manos es la forma de llegar a acuerdos habitual. Afortunadamente, no ocurre en todas las agencias, pero es más común de lo que debería. Dentro del sector existe la extraña concepción de que la firma de un contrato con el representado es incluso motivadora de desconfianza.

Esta práctica es, para la seguridad jurídica del conjunto de los derechos y obligaciones recíprocas pactadas de mutuo acuerdo, un potencial y real peligro. Sin contratos escritos se favorece la infidelidad profesional en perjuicio de los representantes que ven como sus representados abandonan la empresa de un día para otro, perdiendo, en algunos casos, años de esfuerzo profesional y económico para promocionarlos, guiarlos, formarlos...

²⁰ GARCÍA ANDRADE, JUAN JOSÉ: **Errores legales de las agencias de representación de actores**, 11_11_2013
Blog Audiovisual 451 [Última consulta 12_10_2014]

Juan José García Andrade continúa hablando de los “peligros” o despistes que a un Agente le puede suponer un tambaleo en su negocio, e incluso la ruina. Porque el negocio del Agente está basado en personas, personas a las que éste ayuda a lanzar y mantener una exitosa carrera, con las que a priori puede y debe de tener una muy buena y estrecha relación de confianza, pero que, como personas, y pertenecientes a una grupo profesional inestable pueden decidir abandonarle. Y esto puede suponer un duro golpe e incluso la bancarrota para muchos de los Agentes que trabajan en la actualidad en España.

El problema de decidir si continuar o no con un Manager o Agente se convierte en el problema fundamental de muchos actores y/o representantes, ya que es recíproco. Siempre pensamos si los actores están contentos o no con su representante, si querrá seguir en la misma agencia o cambiar... Pero muchas veces la pregunta se debe de formular también hacia el otro lado, es decir, ¿le merece la pena a un representante tener a un determinado actor entre sus filas?

En palabras de Jesse Daley, podemos ver que dicho problema de “fidelidad” o “falta de decisión” también se da en la industria de Hollywood, y no solamente en España:

“The most important thing to remember before leaving your agent is to consider whether you really *want* to stay with this person. Are you both willing to make compromises to allow the business relationship to work? Sometimes it may just be best to end the partnership and move on to another person – as it will benefit both of you. For example, one of my most favourite agents (and wonderful friend of mine) that I worked with in the past called me after a period of time when I was not going out on many auditions. We collectively agreed that it was best for us to

part ways. While we were both a bit disappointed, it was time for us to move on.

When deciding to leave your current agent (or talent manager), take a step back to consider everything about your relationship with the person. Be honest, be truthful, and always keep communication open; (just like all relationships!). It will work out the way that it is meant to.”²¹

Pero muchas veces la relación, como todas las relaciones interpersonales, no son lo suficientemente maduras ni terminan de manera meditada y terminan de una manera abrupta. Como resultado de ellas, la parte que más sufre en esa ruptura, monetariamente hablando, por supuesto es el Agente. Porque los actores son su única fuente de ingresos y la relación es de estrecha dependencia. No entendida de una manera parásita, pues el actor también gana mucho con esa relación, pero una ruptura abrupta e inesperada puede llevar a un agente a la ruina. Es por esto que deben de protegerse, ya que el actor puede continuar fácilmente con su carrera encontrando otro nuevo representante (si trabaja de manera regular), pero al representante le supondrá un duro golpe del cual le será harto difícil recuperarse.

Como es mejor prevenir que curar, el Agente ha de ser cauto y para ilustrar esta situación, García Andrade nos habla en su blog de aquellos errores constantes que se dan en esta inexplorada y desprofesionalizada muchas veces, profesión del Agente de actores en

²¹ DALEY, JESSE “Is it time to leave your Talent Agent?” Abouthome.com [Última consulta, 01/08/1982]. Trad.: “Lo más importante es recordar que antes de dejar a tu agente debes considerar lo que realmente quieres mantener con esa persona. ¿Los dos queréis tener compromisos para hacer que vuestra relación funcione? Algunas veces es simplemente lo mejor finalizar vuestra asociación laboral y cambiar de agente –si os beneficia a ambos. Por ejemplo, uno de mis agentes favoritos (y un gran amigo) con el que trabajé en el pasado, me llamó después de un periodo de tiempo en el que no tenía muchos *castings*. Los dos acordamos que lo mejor era tomar caminos diferentes. Ambos estábamos un poco decepcionados, pero era momento de seguir hacia delante. Cuando decides dejar a tu agente actual(o talent manager), tómate tu tiempo para considerarlo todo sobre tu relación con esa persona. Sé honesto, sé veraz y siempre mantén una comunicación abierta (¡como en todas las relaciones!). Funcionará de la manera que se pretenda.”

España²²:

1º) Ausencia de vinculación contractual de la Agencia con los distintos Agentes que la integran y actúan en su nombre.

En el interior de la estructura de una agencia de representación artística, existe de manera común la figura del agente que actúa en nombre de la AGENCIA (sociedad mercantil) o en nombre del AGENTE cabeza de la empresa.

El servicio que la figura del AGENTE ofrece es la de dar un trato personalísimo, tanto a los actores más candentes como a los emergentes o *new faces* gestionándoles sus diferentes audiciones, negociando contratos con productoras, lectura de guiones, acompañamientos a estrenos, recogidas de premios y eventos promocionales en general, etc.

Esta relación entre ambas partes de la misma empresa únicamente hace que, una vez más, se caracterice dicha práctica por la ausencia de una figura contractual que regulará las funciones que serán propias del AGENTE en concreto, poseyendo contratos laborales básicos como administrativos, por ejemplo, en cada caso en concreto. En la práctica, ocurrirá, como se ha podido apreciar en España en los últimos años, por ejemplo, la salida de varios agentes disidentes de diferentes empresas punteras que, una vez aprendido el oficio (y con la red de contactos realizada en la empresa madre) deciden montarse por su cuenta. Y claro, los actores siempre siguen a su persona de contacto, en efecto, no a los dueños de las empresas, con lo cual, de manera más o menos ética (dejando que los actores les sigan o llamándoles directamente), se hacen con una cartera de representados y echan a volar por su cuenta montando su propia agencia de

²² García Andrade, Juan José: *Errores legales de las agencias de representación de actores*, 11_11_2013. Blog Audiovisual 451 [Última consulta 12_10_2014]

representación.

Si la agencia inicial no dispone, con anterioridad a la marcha del AGENTE en cuestión, de los contratos necesarios y oportunos de AGENCIA con dichos trabajadores, o ha acordado negociar con los mismos pactos de no concurrencia o competencia postcontractual (de duración máxima de dos años) incluidos en su contrato de trabajo, sufrirá de un gran expolio patrimonial por la huida de uno o varios actores, pudiendo incluso quedar la empresa descapitalizada y sin compensación económica alguna. Además, en el sector aparecerá un nuevo competidor (más o menos desleal que ha, incluso, incurrido en el llevarse consigo datos de carácter industrial y profesional), que conoce todo el *know-how* de la AGENCIA inicial y lo usará convenientemente a su favor. Está claro que se tiene la libre capacidad de cambiar de AGENCIA o de emanciparse para montar una nueva, pero hay límites que en muchos casos se sobrepasan y son prácticas desleales que no se deberían permitir, ya que una vez más desprestigia la profesión desde dentro, sin capacidad ni de poder dar un pequeño “lavado de cara” público. Está claro que una iniciativa empresarial siempre es loable, pero teniendo en cuenta unos mínimos.

3º) Falta de asesoramiento legal en las cesiones de derechos de imagen y de derechos de propiedad intelectual de sus artistas a terceros.

La forma de contratación de actores, y más en estos últimos años en los que estamos sufriendo una crisis de producción increíble, debe de ser optimizada de manera extremadamente minuciosa. Los actores han de ser informados en todo momento y se ha de escudriñar cada detalle sobre sus cesiones de derechos, han de conocer qué retribución económica van a tener por ello, para qué fines va a ser utilizada su imagen o su actuación y en qué territorios va a ser emitido

(en materia de ficción cine AISGE realiza una gran labor de empresa aglutinadora de los beneficios extras que se cobran dependiendo del lugar y soporte en el que se utilicen, pero la publicidad no está regida, por ejemplo, por ningún organismo que lo centralice todo y en ella concurren especialmente los problemas). En Estados Unidos, por ejemplo, en el sector se habla de manera coloquial de que cuando los actores ceden sus derechos al productor, venden su alma al diablo, pero éste te la paga muy bien. Es decir, al final, todos acaban cediendo sus derechos (incluso los escrupulosamente morales, pero que les vuelven de manera muy rentable para sus intereses económicos), porque les acaba compensando de manera muy cuantiosa, circunstancia que, efectivamente, en España no da lugar. En la mayoría de casos se firman adhesivamente contratos con productoras y televisiones de actores de renombre -cuyo status en cuanto a la negociación es y debe ser muy alto- sin obtener el rendimiento económico correspondiente a los mismos actores por falta de conocimiento y asesoramiento específico.

Un ejemplo concreto que ilustra la incapacidad por parte de los negociadores, es que la mayoría de ellos desconoce que en el Convenio Colectivo que regula de manera oficial y las relaciones laborales entre actores y productor, se establece el cinco por ciento por la cesión de sus Derechos de Propiedad Intelectual al productor sobre el salario total inicialmente pactado por la prestación de sus servicios profesionales como actor, y que deberá ser abonada de forma independiente a dicho salario (es por ello que no deberá de estar incluida en él como muchos productores lo realizan de manera abusiva en sus contratos).

4º) Carácter especial de la relación laboral de los actores y actrices.

La relación es especial y está clasificada como relación

laboral especial la que regula esta profesión. En ella, existe generalmente un gran desconocimiento acerca del alcance real de los derechos y obligaciones que competen a dichos representados al ser de aplicación directa el Real Decreto que regula y regulará las relaciones laborales especiales de los artistas en espectáculos públicos y el Convenio Colectivo estatal que regula las relaciones de los productores audiovisuales con los actores que prestan sus servicios en dichas obras. Las diferencias son sustanciales con respecto a los trabajadores, no especializada la particularidad de la prestación de los servicios en el tiempo, lugar y en la forma (en precarias condiciones laborales y contractuales en la mayoría de las ocasiones, siendo este aspecto desconocido por el gran público).

5º) Desconocimiento de la fiscalidad internacional.

De manera paulatina, y favorablemente para la industria, nuestros actores han incrementado de manera paulatina su presencia más allá de las fronteras de nuestro país ante la falta de medios dignos para poder producir de manera industrializada en España. Eso sí, trabajar más allá de las fronteras de un país requiere una formación y labor de investigación previa para salvaguardar los intereses profesionales de los mismos y además ha de realizarse con las máximas garantías de que nacional ante la falta de medios para producir en España, pero la misma debe de hacerse con las máximas garantías para sus intereses profesionales, incluso de manera más cuidadosa que dentro de las fronteras nacionales. El ejemplo a seguir en el caso concreto de la regulación de salario y contractual por parte de los actores es, una vez más, Estados Unidos. En Estados Unidos observamos en caso del SAG-AFTRA, sindicato al cual todos los actores profesionales han de estar afiliados y, de hecho, les aporta una nomenclatura de actor profesional contratable de manera 100% segura. Dicho sindicato persigue de manera fehaciente que se mantengan y se

sigan los mínimos requeridos para la contratación de un actor, según su categoría. Incluso el actor denominado 'SAG ELIGIBLE' debe de rendir cuentas al trabajo realizado fuera del alcance territorial de dicho sindicato.

En España, al no poseer un sindicato tan poderoso como aquél, la AGENCIA ha de estar a la última en todo aquello concerniente al rodaje y las necesidades y obligaciones del actor. Ha de conocer ab initio si necesita el actor permiso del trabajo en el lugar que participará en el rodaje, si ha de constituir o no una sociedad en el extranjero para percibir su salario, también ha de conocer la forma en la que se tributan sus rendimientos en los casos en los casos concretos en los que existen convenios de doble imposición (USA; Francia...), cómo se gestionarán las *escrow accounts* (cuentas de depósito en las que se garantiza el pago del trabajo realizado), o si debe facturar como persona física o bien a través de sociedades que tenga constituidas en España, etc.

Si se tiene un conocimiento exhaustivo de la fiscalidad internacional, se permitirá que el artista perciba un mejor rendimiento neto de sus ganancias (y, por tanto, también lo recibirá la Agencia), siempre y cuando se encuentre dentro de los parámetros de la legalidad, de manera que se eviten problemas reputacionales, económicas e incluso de carácter legal/penal.

6º) Ausencia de una política de Protección de Datos de carácter personal en la Agencia.

Toda empresa que trabaje manejando datos personales internos (empleados) o externos (de terceros, proveedores, gestorías, clientes, etc.) debe de tener instaurada por ley una Política de Protección de Datos Personales (ficheros inscritos, documento de

seguridad, contratos con terceros, etc.) adecuada a los datos que va a manejar, de manera central para evitar las importantes sanciones (que pueden ser de hasta 600.000 euros) que puede imponer la Agencia Española de Protección de Datos por su falta de instauración, fuga, pérdida o mal uso de cualquiera de los datos (máxime teniendo en cuenta que las sanciones son la principal fuente de financiación de dicha Agencia).

En el caso concreto de las Agencias de Talento, no solamente se deben tratar como datos personales los reflejados en los currículum recibidos o de los propios representados (nombre, apellidos, DNI; número de Seguridad Social, dirección postal y electrónica, número de teléfono fijo y móvil), sino también el material artístico promocional (fotografías, currículum, videobooks, presentaciones, audiciones, etc.), y en general cualquier información personal o profesional ligada a alguna persona física (o jurídica) que permita que sea identificada o pueda llegar a serlo en un futuro.

7º) No adaptación de la Web corporativa de la Agencia a la legislación vigente.

Las páginas Web son un escaparate de venta del actor y han de ser llamativas, pero no solamente eso. Han de tener un contenido interesante para el director de casting que la visite y ha de ser fácilmente navegable, y, como impera la tendencia actual, también *responsive* (¿por qué no?). Se debe de ofrecer todo tipo de facilidades a aquéllos que son susceptibles de contratar a un actor determinado. Lo básico y de mayor importancia de cumplimiento, además de ello, es lo dispuesto en la Ley de Servicios de Sociedad de la Información (LSSI) disponiendo de un Aviso Legal (en el que se identifique fiscalmente la sociedad prestadora de servicios), una Política de Privacidad (si la Web dispone de formulario de contacto donde se

puedan facilitar datos de terceros sobre todo) y de una Política de cookies (la cual regulará la instalación de las mismas, previo consentimiento del usuario de la página, como por ejemplo las que usa e instala Google Analytics). De la misma manera en la que en el apartado anterior se definían las sanciones relativas a la Protección de Datos de carácter personal, la falta de estos pasos acarrea unas sanciones desde 30.000 hasta 600.000 euros, dependiendo de la infracción.

8º) Inexistente protección de los activos inmateriales.

Se habla de una inexistente protección de activos cuando, por ejemplo, existe una falta de registro de marca de AGENCIA o ausencia de contrato formal y por escrito con el creador de la página Web corporativa de la propia AGENCIA. Esto puede causar, primeramente, una utilización por terceros de la marca registrada y consiguientemente, la reputación adquirida a través de tantos años por la Agencia; y, en el segundo que iría desde la falta de registro de la marca de la Agencia hasta la ausencia, por ejemplo, del contrato con el creador de la página Web corporativa de la misma que podría causar, en el primer caso, una utilización por terceros competidores de la marca registrada de la reputación la Agencia ganada durante años y en el segundo, que quisiéramos que otra empresa distinta de la que la creó, modificara la Web corporativa y al no tener cedidos los derechos de propiedad intelectual del anterior creador, tuviéramos que pagar nueva e innecesariamente cantidades para modificarla o que simplemente no nos dejaran hacerlo.

Aunque cada vez más existe una mayor concienciación en el sector de la representación artística y del *Talent Manager* de que las prácticas deben de ser llevadas a cabo de una manera acorde con lo legal imperante en ese momento, en consonancia con la obligatoria

responsabilidad corporativa, otorgando a la compañía de una profesionalidad y seguridad jurídicas más allá de las fronteras españolas y además que haga que los intereses profesionales y económicos de los representados se vean elevados a la máxima potencia, es inevitable que a veces circunstancias y *modus operandi* de diversas índoles causen un ataque financiero directo a la AGENCIA o incluso su cierre.

Analizando un punto pendiente, se destaca la necesidad de buscar la empatía y corporativismo necesarios que no existen el sector, un sector basado en la máxima dominante del “quítate tu para ponerme yo”, donde los egos imperan y son los motores principales de las decisiones básicas. El ego debería de quedar aparcado y acabar luchando por los intereses comunes de todos los representantes, ya sean personas físicas (más cercanos al concepto de *MANAGER* hollywoodiense) o jurídicas (más cercanas al concepto de *AGENT* hollywoodiense), grandes o pequeñas.

5.4. Representantes de actores en España.

Consideramos oportuno, para conocer con más detalle qué es lo que sucede en España sobre la relación que mantienen los representantes y actores, realizar un breve acercamiento a su historia y los criterios de selección que aplican actores y representantes para elegirse mutuamente.

5.4.1. Historia de la representación en España y situación actual.

La historia de la representación actoral ha cambiado mucho a lo largo del tiempo. Según el estudio sociolaboral elaborado por AISGE el representante, “existe de siempre: cuando hay un actor, hay un representante. Desde el teatro griego”.²³

²³ Ídem.

Lo que sí ha evolucionado y modificado, y sustancialmente, es la relación de dicho representante con las productoras audiovisuales que buscan talentos para sus producciones, así como también se ha visto modificada la que tienen con el resto de profesionales del sector audiovisual, entre ellos, la figura emergente y novedosa del director de casting, relativamente reciente.

La industria audiovisual se ha ido haciendo más y más compleja, lo que ha obligado a que también tenga que adaptarse la figura del representante de actores. La evolución ha sido lógica porque, de todas maneras, han evolucionado los medios: primero existió un estilo de representante tradicional ligado al teatro, después al nuevo medio cinematográfico y, por último, a la televisión. Se pasó, por tanto, de firmar las condiciones del contrato en un papel a pasar a ser una figura más americana, la cual promueve la búsqueda de trabajo del actor, colabore en su carrera artística y además le promocióne debidamente, mediante la realización o ayuda a la realización de sus materiales promocionales (fotografías, videobooks, webs, blogs) y a su difusión en la actualidad a través de Redes Sociales, por ejemplo. También es de vital importancia en nuestros días que el representante colabore con el actor y ambos decidan qué imagen pública quieren transmitir de éste y que impere la coherencia. También, por tanto salvaguardan su imagen para que no se vea sobreexplotada, devaluada, etc.

La labor, por tanto, del representante de actores, ha de ser integral y adaptarse al nuevo estilo que imponen las empresas audiovisuales. Las productoras audiovisuales tienen un departamento legal, por ejemplo, y el representante también debe de contar con un abogado que le asesore en tema de contratos, cesión de derechos de imagen (“Una coma vale oro”)²⁴ y además, no solamente eso, sino los

²⁴ Ídem.

departamentos necesarios para llevar correctamente el negocio adaptado a los nuevos tiempos. En resumen, debe contar con:

- 1) Abogado especialista en derechos de imagen de publicidad, cine y televisión
- 2) Personal de prensa o agente de prensa.

En la mayor parte de los casos, el personal de prensa coincide exactamente con el rol del agente, o es el mismo para todo (una única persona sin asistentes externos) o el agente dispone de trabajadores, entre los cuales, algún perfil más espabilado y que conozca de primera mano el funcionamiento de Redes Sociales (no hace falta a veces ni siquiera que sea un experto ni que se forme en ello). Esto es un error de base, pues el agente de prensa, además de conocer el negocio, debe dedicarse exclusivamente a hacer público el trabajo del agente y sus representados tanto en medios de comunicación convencionales como en *Social Media*, y eso ya es un trabajo de *Community Management* lo suficientemente laborioso para que le lleve una jornada laboral completa. Puede estar en plantilla o ser un asesor externo, pero debe de ser una persona específica, lo demás lleva a la mediocridad de la práctica del representante, muy común por cierto.

Algunas modalidades del nuevo tipo de representante que se puede dar actualmente, como la de manager (acompaña a los actores a estrenos, ruedas de prensa, *photocall* en eventos, etc. Para promocionar la carrera del actor emergente o *new face*), permiten nuevas formas de relación entre dicha dupla (actor-representante) y el productor, el cual pasa de ser el enemigo, con el que hay que repasar el contrato de arriba abajo y con recelo, a ser parte del propio equipo con quien se consigue un producto común que se ha de promocionar conjuntamente.

Según el estudio sociolaboral de AISGE, en España “la mayoría de los actores que trabajan habitualmente tiene representante (lo cifra entre el 80 y el 90% del total)²⁵. Una buena relación entre actor y representante es crucial, ambos han de estar perfectamente coordinados y compenetrados. En realidad, existen muchos factores externos que lo condicionan, pero por norma general un buen actor, responsable, trabajador y con material puede verse avocado al fracaso por estar gestionado por un mal representante, asimismo un buen representante puede dejarse la piel por un actor que no hace buenas pruebas, o que no consigue un buen material por desidia o falta de interés, y de esta manera perder un tiempo valioso que podría estar empleando en otro actor que sí reúna las condiciones favorables para ello. En el caso de los actores, ya hemos hablado que los últimos años están siendo de los peores para su profesión, en la cual un porcentaje muy alto no consigue trabajo de actor de ninguna clase. Si a esto sumamos la incompetencia de muchos representantes (según el informe de AISGE, “aunque casi todos los actores tendrían representante, sólo habría 30 ó 40 buenos, es decir, que luchan por el actor, de los más 100 existentes en España”). Además, hemos de sumar el factor de que un representante, por normal general y para subsistir, ha de hacerse cargo de una cantidad de actores que normalmente no puede manejar adecuadamente. Sin contar con el tipo de perfiles escogidos por los representantes y que buscan nuevos talentos, esto se definirá en el siguiente apartado.

5.4.2. Criterio de selección de un actor por parte del representante.

Un representante ha de saber que su labor principal es la de elegir el talento del que va a responsabilizarse. Porque no es una

²⁵ Según los resultados de la *Encuesta FAISGE-2011*, la mayoría del colectivo de actores y bailarines (el 69%) ha contestado que cree conveniente tener representante e, incluso, casi todos (88%) desearían tenerlo pero, de hecho, sólo uno de cada tres (37%) lo tiene actualmente y 4 de cada 10 (42%) nunca lo ha tenido en toda su carrera. Del 31% que no muestra interés en contar con representante, los dobladores pasan al 65%.

cuestión de elegir un actor que “esté más o menos bien y tenga currículum”, o “que sea guapo”, o “por probar”. La tarea de selección ha de estar medida y, en cierta manera, han de darse las circunstancias ideales para que un actor, mediante su representación, tenga al menos algunas opciones de prueba de casting. Porque si no, no tiene sentido alguno. Hay grandes actores parados porque su perfil no es demandado en ese momento, y viceversa.

Hay momentos determinados en los que imperan las modas. Por ejemplo, en los últimos tres años, los perfiles de época y los jóvenes atractivos imperan en las series de televisión. Además de los mediáticos, que supuestamente atraen a la audiencia, por supuesto, aunque eso, como los perfiles de jóvenes atractivos, es común a todas las eras. Quizá en esta última sea un poco más exagerado, ya que, como afirma el estudio de AISGE “ahora, los actores llegan hasta el representante muy jóvenes sin apenas formación y sin oficio de actor. La tarea de selección para el representante se hace más difícil. Por ello, cuando observa a alguno que apunta maneras, al tomarlo a su cargo intenta educarlo en las carencias que le observa (dicción, tema postural, habilidades, idiomas, etc.)”. Cuántas veces en la profesión se puede escuchar últimamente que un director de casting pide “un/a joven atractivo, de la calle, no hace falta que tenga formación, ya le haremos *coaching*”. Como resultado de todo ello, se da la correspondiente devaluación de la calidad actuarial que se aprecia en la producción audiovisual española.

El problema principal radica en la falta de presupuestos para las producciones, y, por ende, la falta de oferta laboral del sector. Un sector en el que en la actualidad solamente trabajan los perfiles “seguros” o conocidos, y en la que los actores emergentes que llegan a trabajar son los jóvenes y guapos, independientemente de su preparación o calidad actuarial.

Podemos ver ejemplos muy concretos, como ocurre Jesús Castro, descubierto en la película *El niño*, de Daniel Monzón, o Mario Casas, el antiguo fenómeno mediático, un poco ya desplazado por estos nuevos rostros y que comenzó haciendo publicidad para pasar a la ficción. A nivel interpretativo, el problema radical de este tipo de perfiles es que sus personajes están condenados a un registro muy concreto, y no tienen versatilidad. Esto puede cambiar a los largo de los años, como ha ocurrido con muchos actores del panorama internacional, pero mientras tanto al ser una gran mayoría en las pantallas de nuestro país, solamente vemos personajes planos y actores relegados en la mayoría de las veces a “hacer de ellos mismos”. En el caso de Mario Casas, por ejemplo, su rol de *sex symbol* adolescente de círculos marginales es repetido una y otra vez hasta la saciedad; es más, seguramente muchos guionistas escriban ese papel pensando en el futuro protagonista; y en el caso del hallazgo de Jesús Castro, su formación se resume en su página en Wikipedia, lo que llama poderosamente la atención, aunque no sea un caso único: “Antes de presentarse al casting para la que sería su película de debut, estudiaba un ciclo formativo de grado medio de Electrónica en el IES La Janda. También ha trabajado de relaciones públicas en una discoteca y echaba una mano en la economía familiar preparando churros en la cafetería de su padre, un empresario de la construcción reconvertido en hostelero”. Realmente no se puede aseverar que la trayectoria de un muchacho que se topa con la interpretación por accidente nunca vaya a evolucionar y llegar a ser un actor formado y con versatilidad, gracias a su carrera profesional, esto quedará por ver. Pero lo que sí está claro es que si la tendencia general en la actualidad ha de tender a esto, se infravalora sobremanera el oficio del actor.

5.4.3. Criterio de selección de un representante por parte del actor.

A la hora de decidir entre una agencia de actores o un

representante, casi todo será cuestión de suerte e influencias por parte del actor, sobre todo si es principiante, aunque también será cuestión de trabajo y si tiene un recorrido más o menos definido.

Lo normal es que un actor decida, habiendo terminado sus estudios de interpretación o no, intentar formar parte de una empresa que le represente artísticamente. A la hora de decidir, acude a directorios contenidos en la Unión de Actores o en foros como Clandestino de Actores o Soloactores para saber direcciones de correo electrónico y teléfonos de los agentes o representantes a los que vaya a enviar material con ánimo de una posible representación. Puede ser que los criterios que imperen en la contemporaneidad hagan que el actor sea llamado de una gran mayoría de agencias o representantes (en el momento presente, sobre todo está basado en criterios físicos o que dispongan de un amplio currículum) o que no sea llamado de ninguna de ellas.

El primer paso es tener un currículum vendible para el agente. Hay que pensar que el trabajo que realiza un manager en España no existe, con lo cual siempre se puede consultar en foros o comunidades a la hora de buscar cuál sería un *headshot* o currículum ideal en la fecha presente. Y no solamente la idea es invertir una gran cantidad de esfuerzo y dinero para hacerlo, si no el esfuerzo ha de ir más encaminado a conseguir un currículum completo, un buen material gráfico y un buen videobook para “venderse” a un buen representante. ¿Cómo conseguirlo sin trabajos profesionales ni fotografías profesionales? Tiene “fácil” solución. En el mercado hay buenos fotógrafos de *headshot* no muy caros que hacen buenos retratos, o bien hay agencias de representación de actores que tienen fotógrafos asociados y consiguen buen material. Evidentemente, es un material que solamente deberían usar ellos, no es ético ni moral mover esas fotografías o material con otros representantes, aunque la realidad nos

diga que se contempla esa posibilidad más de lo que debería. Es por ello que los actores emergentes suelen comenzar su carrera artística en agencias de representación artística.

Los representantes de actores se encuentran asociados en ARAE (Asociación de Representantes de Actores) pero, carece de fuerza propia si no son los actores que quieren colaborar y formar parte de dicho grupo de manera activa. Según el estudio sociolaboral de AISGE, “ARAE se ha ofrecido a la UA y F. AISGE para el diagnóstico de la problemática de los actores, que conocen por tratarla día a día, y para la propuesta de soluciones, pero a la hora de negociar en altos niveles no les llaman nunca”. De hecho, la asociación ARAE lleva advirtiendo de los incumplimientos de contratos desde hace 10 años sin que los organismos responsables realicen nada al respecto, y, lo que es más, también ha hecho un estudio con respecto a la precariedad traducida en la implantación de dos únicas categorías actorales para todos (una especie de “tarifa plana” en las categorías profesionales): las de episódico y de reparto. Una vez más, según el estudio de AISGE, “el convenio de actores se cumple en menos del 60%” y además aunque se hayan firmado condiciones diferentes, se pierden derechos que ya estaban siendo firmados. Ha desaparecido también un documento fundamental, el parte de citación del actor (documento exacto y fidedigno donde se reflejaba todo el trabajo que iba a desempeñar el actor en el rodaje, y servía para futuras posibles reclamaciones), lo cual permite que se puedan realizar de manera más o menos impune prácticas de carácter abusivo, como horas extras no reflejadas. Además, siguiendo el estudio de AISGE, se afirma que, a pesar de que por convenio se refleje un 5% en concepto de derechos de propiedad intelectual, ¿por qué no se va a negociar más allá del 5%? Y es más, se solicita a AISGE que reconsidere su posición, ya que es sabido que las productoras se acogen a ello de tal manera que, si se negocia por encima del convenio, el 5% de cesión de derechos queda

incluido en los honorarios del actor. Además, las dietas de desplazamiento si el actor reside en un lugar diferente al de rodaje en coproducciones entre comunidades autónomas en España, no suelen abonarse, con lo que no paramos de observar una serie de prácticas que van en contra de lo que estaba establecido por el Convenio Audiovisual de 2005, artículo 25 (“Cuando un productor está interesado en la contratación de un actor que tenga su residencia habitual en ciudad distinta de aquélla en la que se rueda la producción, abonará al actor las dietas diarias estipuladas en este Convenio”²⁶).

La trayectoria sindical en España, según la fuente de AISGE: “no se puede calificar de exitosa [...] Pese a insistir a los actores a quienes representa para que se afilien, éstos terminan desafiliados y prefiriendo donar la cuota a una ONG. Tampoco se admite como disculpa el hecho de que la inexistencia de delegados sindicales impide la intervención del sindicato, más bien se recrimina a los sindicatos de Madrid que no hayan luchado por conseguirlos, tal como SAEFF lo ha conseguido en Cataluña en TV3 y en los teatros nacionales catalanes”.

Además, esta misma fuente, que corresponde a un representante reconocido de talentos en España, habla de la “la necesidad de la unión del sindicato UA y F. AISGE tanto a un nivel pragmático para coordinar recursos para la profesión (tener equipos de abogados conjuntos adelantándose a las nuevas situaciones para frenar a las productoras; plantearse cómo negociar, por ejemplo, los derechos de propiedad intelectual en las series en Internet, etc.), como a un nivel estratégico para promover un contrato único del audiovisual aprobado por la UA y F.AISGE” (E3, p.30-31).

²⁶ II Convenio Colectivo Estatal Regulador de las Relaciones Laborales entre los Productores de Obras Audiovisuales y los Actores que prestan sus servicios para las mismas (Código de Convenio n.º 9909735)

5.5. Agencias de representación artística.

Son agencias de representación artística que, en su mayoría, normalmente deben gran parte de sus ingresos a la publicidad, salvo agencias que ya tienen perfiles consolidados en series de televisión y cine, pero no es lo más normal. Algunas de las firmas que han pasado de ser meras agencias de actores publicitarios y modelos, han sido Kailash (Maxi Iglesias, Norma Ruiz, Megan Montaner...), Delphoss (Amaia Salamanca) y Rapau (María Castro, David Castillo...). Pero la mayoría de ellas se quedan en la primera línea de negocio, esperando a tener una cara conocida, ya sea por cantera propia o por migración de representante. Son normalmente la primera elección de los actores a la hora de apuntarse a una agencia, pero cuando necesitan un trato más personalizado migran a un representante más especializado y exclusivo, en línea con la figura que antes hablábamos del Manager (preparación y asesoramiento personalizado), ya que las agencias que llevan a mucha gente normalmente suelen perder ese trato, simplemente por un hecho de un gran volumen de perfiles. Hay agencias, como Kailash, Rapau o Hollywood, que han sabido separar muy concienzudamente ambas líneas de negocio, y eso les ha llevado a mantener ambas partes bien equilibradas.

Con el deseo de hacer un primer acercamiento al sector, vamos a señalar cuáles son las principales agencias de representación artística existentes en el territorio español:

Hollywood Management (Berta Saiz)

Hollywood comenzó en 1983 siendo agencia de representación artística y especializándose en el mercado, sobre todo, en actores de publicidad. La división en actores y publicidad dotó de una mayor profesionalización de dichas prácticas de representación y

los dos responsables, José Luis Sainz Robres (publicidad) y Berta Sainz Robres (actores) son reputadas figuras en el sector. Berta incluso comparece de manera regular en instituciones académicas como un referente del *know how* de la representación artística en España.

DELPHOSS (Pilar Rasilla)

Agencia especializada principalmente en modelos y moda a nivel internacional, pero también han logrado la apertura de una división de actores que han llegado a poseer una cantera de actores conocidos, la mayoría modelos en el pasado.

RAPAU (Sara García del Prado)

Agencia especializada en niños y adolescentes, con la misma trayectoria. Comenzaron con espectáculos, publicidad y música para dar paso a alcanzar una cantera de actores conocidos, que trabajan, y con un currículum actoral bastante completo (Darío Paso, Álvaro Monje, María Castro...).

KAILASH (Juani Labrador)

Agencia especializada en un inicio también en publicidad, pero han sufrido la misma evolución que las anteriores, consolidando una cantera de actores jóvenes y adultos de calidad (Megan Montaner, José Manuel Seda, etc.)

SANTIPONCE MANAGEMENT

Agencia concebida de igual, manera, con un departamento de publicidad separado del de ficción. En las caras de ficción destacamos a Elisa Mouliaá, por ejemplo.

WANTED MODELOS Y ACTORES

Wanted es una firma que se ha visto consolidada en el mercado de los actores publicitarios como agencia de referencia, ya que dispone de multitud de perfiles que ofrecer y, a veces, los directores de casting de publicidad prefieren un lugar donde encontrar todo lo que necesitan a buscar en varios lugares (esto es lógico, ya que a la hora de negociar siempre es mejor centralizar esfuerzos en un solo lugar que gestionar esfuerzos en muchas). Se ha convertido, sin duda, en puntera a la hora de “encontrar lo que necesitas para una producción”. Por otra parte, el departamento de actores es, por el momento, inexistente.

AMI

Trabajan desde hace más de 10 años ofreciendo actores principalmente para publicidad y campañas de imagen.

MAROE

Agencia centrada especialmente en moda y publicidad, aunque en el departamento de actores destacamos principalmente a Blanca Marsillach, entre otros.

PARALELLE

Agencia de reconocido prestigio centrada sobre todo en moda. Ahora se puede ver que también incluirán actores y azafatas de imagen, según su Web, pero no existe un catálogo habilitado para este fin.

SALVADOR MODELS & ACTORS

Agencia procedente de Barcelona de reconocido prestigio en el mercado catalán de actores publicitarios. Desde 2010 abrieron también en Madrid e intentan posicionarse en el mundo de moda internacional y

actores también.

MAYDEL MANAGEMENT

Agencia también de antigua fundación, centrada en actores publicitarios, y con un departamento actoral con algún nombre destacado, como Octavi Pujadas.

MODEXPOR

Agencia de Málaga conocida por sus clientes internacionales, además de dirigir castings en diferentes puntos de la geografía española con agencias de Madrid o Barcelona. Son los primeros que impusieron el *digital media* en el sector.

MANAGERS/REPRESENTANTES EXCLUSIVOS.

Estos son los representantes individualizados, a los que todo actor quiere llegar. Porque son más exclusivos, porque les atienden personalmente... Son figuras que se acercan más al Manager americano pero con potestad de firmar y negociar contratos y cachés. En definitiva, están todo el día realizando labores de guerrilla y siguiendo a los actores al lugar donde vayan (estrenos, promociones, etc.). Salvaguardan sus intereses de manera más personalizada que las agencias, ya el modelo de negocio de las agencias principalmente es la producción publicitaria. La ficción les sirve generalmente como un extra, con actores que destacan desde la cantera de publicidad.

Es por ello que todo actor sueña con algún día conseguir firmar un contrato con un representante individual, que necesite la comisión del actor para poder salir adelante, y, por ende, su esfuerzo debería de ser mayor y más específico.

ALBERTO BONGIORNO (LORBON & VICIANA)

Fundada en los años sesenta por Gustavo Viciano, se dedica desde sus comienzos a la representación artística. Desde entonces pasan por sus manos importantes intérpretes del teatro y el cine español, como Agustín González, Ismael Merlo, Gracita Morales, María Luisa Ponte, Mimí Muñoz... En la década de los ochenta la empresa pasa a trabajar bajo el nombre de Viciano & Bongiorno, con la entrada en la misma de Alberto Bongiorno. Desde el año 2004 la empresa Lorbón & Viciano es dirigida en solitario por Alberto Bongiorno.

ALEJANDRO ALBAICETA

Actor que decidió montar su propia agencia de representación. Entre sus representados destaca Amalia Gómez, por ejemplo.

ALSIRA GARCÍA MAROTO

Más de 20 años como agente de actores. Ha sido productora de teatro. En producción asociada ha trabajado en *Una vida normal* (1994) y *Cuentos para una escapada* (1981). Más de 20 años de experiencia como representante de importantes y conocidos actores y directores de cine, teatro y televisión. Actualmente con una cantera de más de 50 profesionales de la interpretación y la dirección, tanto nacionales como internacionales.

AMELIA AZORÍN (CAMELION)

Agente de actores que, entre sus filas, destacan sobre todo Eloy Azorín y Eloy Arenas. Madre de Eloy Azorín²⁷.

²⁷ Este es otro fenómeno que no hemos destacado, el de padres de jóvenes promesas que se hacen representantes, comienzan con sus hijos y acaban zambulléndose de lleno en el mundillo.

PACO SAN JOSÉ

Es también el caso de Paco San José, padre de Lidia San José (“A las 11 en casa”) y Jorge San José (*Tío Vivo*). Ahora tiene en su cartera a varias caras del panorama televisivo (José Luis Gil, Rafael Muro...)

ANA LÓPEZ

Joven representante licenciada en Comunicación Audiovisual que también produce. Representa a Paco Hidalgo y Ruth Armas, entre otros.

ANA TENORIO

Representante del fenómeno televisivo Paula Echevarría, entre otros.

ARTURO DEL PIÑAL (OMEGA PRODUCCIONES)

Omega Producciones nace en Febrero de 1997 como oficina de Representación y Contratación Artística que se distingue por la personalización de sus servicios y el cuidado de la imagen de los artistas. Representan a Paz Padilla, Arévalo, Chiquito de la Calzada, etc.

BIGARREN (GURE ZINEMA)

Representantes de origen vasco que llevan a Antonio de la Torre, entre otros.

CARLOS OCHANDO

Representa a Loles León y Cristina Pedroche, entre otros.

CARLOS CABERO

Actor que ha pasado a hacerse representante y también coach.

CÉSAR CARRERA

Representante de Lola Baldrich y María Casal, entre otros.

EDUARDO GONZÁLEZ VALDIVIA

Representa a Mariano Peña, Ivana Baquero, entre otros.

ELVIRA HERRERA

Representa a Daniel Huarte y Ana Wagener, entre otros.

ELVIRA SÁNCHEZ GALLO

Antigua directora de casting que se convirtió en representante y lleva a actores como Blanca Portillo y Pablo Carbonell, entre otros.

GARBIÑE ABASOLO

Garbiñe Abasolo, ha descubierto, representado y posicionado en el mercado a numerosos profesionales del mundo audiovisual y artistas de reconocido prestigio a nivel nacional como Alberto Chicote, Pilar Rubio, Flipy, Santiago Urrialde, Goyo González, Cristina Lasvignes, Isabel Sartorius, Sonia Ferrer, Álvaro de la Lama, Raúl Gómez, Beatriz Montañez, Marta Márquez, Ángel León, Susi Díaz, Paco Torreblanca, Patricia Conde, Silvia Jato entre otros.

GOSUA MANAGEMENT

Representantes de talla nacional que gestionan las carreras de Adriana Ugarte y Secun de la Rosa, entre otros. Son representantes originarios del País Vasco.

HECHIZO PRODUCCIONES

Empresa de representantes de Inma Cuesta y Elsa Pinilla, entre otros.

HELENA FREIJEDO (EL PAPEL ES TUYO)

Empresa que representa a Teté Delgado y Natalia Millán, entre otros. También poseen un departamento de representación de “miscelánea”, cuya tendencia es bastante imperante un poco a imitación de las grandes empresas de talento anglosajonas, donde se representan desde poetas a presentadores de televisión, pasando por magos (como, por ejemplo y buque insignia, William Morris²⁸). Dentro de esa miscelánea se encuentra Risto Mejide, entre otros.

JOAQUÍN ÁLVEZ (LINCEO PRODUCCIONES)

Representan a África Gozalves, entre otros.

JOSÉ N. MARZILLI

Es un representante de la vieja escuela que representa a Javier y Pilar Bardem, entre otros.

JOSÉ TRIANA

Representante de Ana Duato y Carlos Iglesias, entre otros.

²⁸ <http://www.wmeentertainment.com/0/cta/> [última consulta: 28 de enero de 2015]

K-ONE

Agencia que representa sobre todo a actores y celebrities, como Rossy de Palma, El Cordobés, Antonia San Juan y Marta Valverde.

K. AUDIOVISUAL

Representantes de Pedro Casablanch, entre otros.

KATRINA BAYONAS

Es representante de actores, productora de películas, y directora de casting. Es más conocida por descubrir y gestionar la carrera de Penélope Cruz.

LA BOLETA

Es una empresa de *management* especializada en presentadores de televisión, como Nuria Roca, Juanma Castaño o Mónica Sanz.

LILIANA MORÁN (PRODUCCIONES TEATRALES CONTEMPORÁNEAS)

Producciones Teatrales Contemporáneas, S.L. y Producciones ABU, S.L. son dos empresas dedicadas a la producción y distribución de espectáculos teatrales desde 1991.

Su trayectoria abarca espectáculos de calidad, contando en sus producciones con directores como John Strasberg, María Ruiz, Juan Carlos Corazza, Carme Portaceli, Rosa María Sardá, Fernando Colomo, Gerardo Malla y Tamzin Townsend entre otros y participando en sus repartos actores como Carlos Hipólito, Cristina Marcos, Miguel Rellán, Eusebio Poncela, Anabel Alonso, María Pujalte, María

Barranco, José Coronado, Juanjo Menéndez, Javier Cámara, Beatriz Carvajal, Gerardo Malla, Pastora Vega, Ángeles Martín, María Pujalte, Alicia Borrachero, Patricia Adriani, Javier Albalá, José María Pou, Julieta Serrano, Ramón Madaula, Pedro Casablanc, Manuel Morón... Desde el año 1999 son también una agencia de representación de actores.

LOLITA PELICULITAS

Es empresa de producción, distribución, eventos y marketing cinematográfico, y que también desde hace poco son también son representantes tanto de actores como artistas en general.

MARIBEL DE LA FUENTE

Agente artístico de actores y actrices con experiencia en el sector.

MARIETA BERENGUER

Representante artístico que dispone entre sus filas a actores para cine, televisión, eventos y publicidad, y además también otros perfiles como bailarines, niños, etc.

MARIO LARRODE

Representante y fotógrafo. Representa a Nicolás Dueñas, entre otros.

MAYTE DEL ALAMO (MAYDEL MANAGER)

Representan a Aurora Carbonell y Javier Gutiérrez, entre otros.

MAYTE ORTEGA

Representa a Ana Milán y a Fernando Guillén Cuervo, entre

otros.

MARCO GADEI

Representante de relativa nueva incorporación al sector que ha conseguido prestigio en él en poco tiempo.

OLGA ANTÚNEZ

Representa a Ken Appledorn, entre otros. También representa a directores y es productora audiovisual y teatral.

PALOMA JUANES

Nació como empresa en 1988 y representa a actores de renombre como Blanca Suárez, Alejo Sauras o Javier Cámara. También representan a guionistas y directores.

PALOMA MARÍA

Representante de María Galiana y Fran Perea, entre otros.

PEDRO HERMOSILLA

Representante de Raúl Arévalo, entre otros.

PILAR GONZÁLEZ

Representante de Juan Codina, entre otros.

PILAR PARDO MONTAÑEZ

Pilar Pardo Montañez cree firmemente que “no solo hace falta tener un gran talento artístico, sino alguien que te apoye y te ayude a conducir tus pasos”.

Licenciada en Marketing y Gestión Comercial en la prestigiosa Business & Marketing school (ESIC) y cursar más tarde un Master (MBA) de Gestión y Dirección de empresa audiovisual por Universidad Camilo José Cela, después se dedicó a desarrollarse en cine español. Ha asistido a seminarios de la ECAM de crítica de cine y sobre creación cinematográfica, impartidos por El Instituto del Cine en Madrid. Gracias a todo ello, comenzó a desarrollar la profesión de representante artística.

PIZCA GUTIERREZ

Representante conocida por manejar las carreras de actores como Luis Tosar y Miguel Ángel Muñoz; y de directores como Chus Gutiérrez.

PROMA

Son los representantes de Manuel Galiana y Alejandro Tous, entre otros.

RUTH FRANCO

Representan a Inma Cuesta, Adriá Collado y Leo Rivera, entre otros. Vemos también entre sus filas, acertadamente, dos apartados de actores especiales, uno de actores canarios (ya que en muchas coproducciones con Hollywood, y, especialmente, con Ridley Scott, se demandan actores empadronados en Canarias al ser el rodaje allí y recibir subvenciones por ello), y otro de actores latinoamericanos.

SALBI SENANTE (POR 2)

Distribuidor teatral y representante de actores. Representa a Marcial Álvarez y a Edu Soto, entre otros. Están más especializados en

teatro.

TORRES & PRIETO ASOCIADOS

Representantes que gestionan la carrera de Mercedes Sampietro y Cayetana Guillén Cuervo, entre otros.

VIHANA PRODUCCIONES

Representan a Ana Turpin y Alfonso Lara, entre otros.

YOLANDA RUBIO

Yolanda Rubio es periodista, licenciada en Ciencias de la Información, y profesional por más de 15 años de experiencia en televisión, en calidad de redactora de informativos, coordinadora artística y ayudante de dirección y directora de casting en diversos espacios. Su trayectoria profesional le ha permitido representar a Loreto Valverde, Nuria Fergó, Carlos Lozano, Alonso Caparrós y Emma Ozores, entre otros.

5.6. La promoción y autopromoción actoral en España.

Salvo honrosas excepciones, la promoción de actores en España está bastante en sus inicios, es decir, no está profesionalizada, como ocurre en el caso de Estados Unidos, Francia o Inglaterra.

En esta investigación acotaremos una muestra representativa de actores pertenecientes a las dos series punteras y trampolín que se han emitido en España: “Al Salir de Clase” y “Física o Química”. Les preguntaremos cuál es su opinión y qué esperan de sus manager/agentes. La mayoría de ellos hablan de sus agentes/manager (ya que en España no hay distinción de ambas funciones como ocurre en EEUU o Reino Unido) como sus personas de confianza, los que les

gestionan los papeleos, los que les ayudan a conseguir tal o cual casting y a veces les ayudan a preparárselo... Pero la queja más común de los actores con respecto a sus representantes es que éstos no tienen tiempo suficiente para ellos.

Los representantes hacen lo que pueden: por supuesto unos más que otros. Pero la mayoría de compañeros de profesión de representantes que hemos encontrado desde la perspectiva de agente han sido trabajadores inagotables y unos relaciones públicas excelentes. ¿Cuál es, pues, el problema? El problema, una vez más, es la falta de profesionalización y la especialización. Una sola persona (ya sea el representante individual o ya sea en el departamento actoral de una gran agencia de servicios comerciales, etc.) no es eficaz si tiene que hacer las funciones de agente y de manager. Si tiene que negociar contratos y carreras de manera meramente administrativa de sus actores, no puede estar en la calle buscándoles trabajo (que es realmente dónde se encuentra). Si está visitando productoras no puede acompañar a sus actores a estrenos y castings. O eso, o vive en un estrés constante que no favorece ni al negocio, ni a los actores, ni a él mismo.

Por ende, ya lo veremos más adelante en el trabajo de conclusiones a las que se ha llegado después de la investigación metodológica y para comenzar este argumento es sólido con respecto al trabajo y la eficacia (o no) de la figura del representante.

5.7. Cine y televisión referidos a los trabajos que consiguen en uno y otro medio.

Si nos centramos en los trabajos que los actores consiguen en uno y otro medio, hay una clara tendencia en España desde 1997 con ASDC de que las series de TV sean un trampolín para los actores hacia los largometrajes. Y continuó siéndolo en 2011, cuando acabó “Física o Química” y también las nuevas estrellas consolidadas allí

fueron haciéndose un nombre y apareciendo en los nuevos diferentes proyectos televisivos y cinematográficos. Más adelante haremos referencia a ello, pero la preparación y la experiencia que un actor va adquiriendo a lo largo de su carrera es radicalmente diferente en televisión y en cine. El tipo de trabajo, la interpretación, la creación del personaje, no es lo mismo en televisión que en cine.

Sin embargo, muchos son los ejemplos de la generación de “Al Salir de Clase” y “Física o Química” que han saltado a la gran pantalla. Unos con más acierto que otros, como por ejemplo, Pilar López de Ayala en *Juana la Loca* o Sergio Peris-Mencheta en *Los Borgia*. De todos modos, y aunque el esfuerzo por parte del actor sea grande, el cuerpo y la densidad que un personaje cinematográfico requiere es difícil de alcanzar por parte de actores que solamente han tenido un papel en su vida, y de clara tendencia naturalista como ocurre con la televisión. Y no solamente esa es la razón: sino que, por desgracia, en la actualidad, y sobre todo en los últimos años (está ocurriendo con los actores salidos de “Física o Química” en mucha más medida que con los salidos de “Al Salir de Clase”), los actores ya no son profesionales que entrenan y se preparan a diario, si no normalmente jovencitos guapos y mediáticos que buscan audiencia pero de dudosa preparación y formación actoral (al menos, en el momento en el que alcanzaron la fama en dicha serie de éxito).

Ejemplos claros de ello son Mario Casas, Maxi Iglesias, Andrea Duro, etc., que en todo este panorama de actores más que actores son celebridades. Algunos de ellos comprenderán que la fama como actor televisivo, y más en estos tiempos, es efímera y que tienen que prepararse para poder afrontar proyectos de más envergadura o, simplemente, personajes de mayor densidad dramática y que requieren un mayor trabajo interpretativo, y otros continuarán subiendo fotos de sus nuevos *outfits* a Instagram para venderlos en sus tiendas físicas u

online, haciendo, en definitiva, un negocio de su marca pero sin hacer carrera y esfuerzos en su trayectoria como actor. Es una elección plausible, como cualquier otra, pero no deberían entonces aparecer en películas o en series de época donde se les requiera de una formación y una ejecución dura y muy preparada. Esta no es una tendencia nueva, ya que en Estados Unidos se recuerda la presencia de varias “celebridades” provenientes del mundo televisivo de los 90 (un ejemplo clarísimo, David Hasselhoff, una estrella querida y admirada por su múltiples facetas artísticas –música, interpretación, baile, showman-), que, como celebridades, no tienen precio, pero si las contratan para un proyecto cinematográfico o televisivo en el que el personaje requiera de una profundidad dramática notable, automáticamente, de manera pretendida o no, dicho proyecto se acaba convirtiendo en serie B.

Y, precisamente, es lo que no debería permitirse en una cinematografía como la española. Una cinematografía que, no se puede olvidar, la mayoría de su potencial público observa los nuevos estrenos con recelo y sin confiar en la calidad del producto final. Si encima las estrellas protagonistas de dichos trabajos cinematográficos son jovencitos que “están de moda” y que no aportan dramáticamente nada a la historia, e, ítem más, su aparición se convierte en un proceso más que común en todo nuevo estreno, la calidad cinematográfica en España puede acabar yendo a la deriva y terminando, de manera drástica, con la confianza del público potencial. Y será muy difícil más tarde recuperar dicha confianza.

5.8. Los directores de casting.

Su papel, dentro de la industria actoral en España es cada vez más importante en el proceso de elección de actores en casting y su evolución histórica.

Para el productor, la necesidad de la figura de la dirección de

casting es tanta como la del representante de actores en una situación de expansión del producto para la TV pero, a la vez, se trata de figuras de intermediación que alejan al actor del productor y/o del director:

Antes, los castings quitando excepciones lo solían hacer los ayudantes de dirección o los propios directores; de repente aparece la figura de la directora o director de casting que empieza a manejar unos colectivos que mayoritariamente es de lo que más relación tiene con los productores. (...) Entonces, el director confía mucho en el director de casting elegido para hacerle el resto del reparto y en las series se convierten en unas personas importantísimas. (...) Y, es verdad, que la distancia entre el productor y el actor se ha agrandado pues se han metido de por medio dos personas: que es el director de casting más el agente que lleva cada actor.²⁹

De hecho, la diferencia principal entre estas dos figuras: actor y productor o actor y director se fundamenta en la función que quedará asignada a cada uno de ellos.

En el caso del director de casting, la función que se le exige es que el director pueda localizarle en cualquier momento para seleccionar a los actores que está buscando. Este hecho se ha tornado más complicado debido a la multiplicación de la oferta y la demanda de perfiles, ya sean para teatro, cine, televisión o publicidad. Es por ello que el papel del director de casting no puede seguir asumiéndolo el director ni el ayudante de dirección. Al mismo tiempo, la figura del director de casting está sometida a las necesidades de la producción (“búscame un actor que esté en X euros”). Para estas funciones lo contrata la productora; es decir, no depende del actor, sino que está

²⁹Estudio Sociolaboral AISGE
(http://www.dansacat.org/arxius/biblioteca/Estudio_Sociolaboral_2014_AISGE_Documento_ntegro.pdf).
[Última consulta: 28 de enero de 2015]

obligado con la producción.

Por el contrario, al representante de actores le paga el actor en nombre de quien negocia y va a porcentaje, por lo que se juega también su ganancia en conseguir un buen contrato para su representado. Otro diferente planteamiento podría ser que el manager tuviera un precio fijo y además, después, negociara con la productora lo que ganara el actor.

Las dos figuras lo que representan es que cada cual se encuentra a un lado de los agentes negociadores: en el caso del director de casting, ésta es percibida como próxima a la producción mientras que la del representante se ve con intereses propios contrarios o al margen de la propia producción.

Desde la parte sindical, se puede plantear que las figuras del representante y del director de casting van a más en España pero con una carencia de definición de su función en la legislación. En otros países, la normativa determina claramente que el representante es un trabajador del actor, mientras que el director de casting lo es de la empresa. Es decir, se evita la dualidad de funciones para evitar la confusión de papeles.

Sin embargo en España la carencia de legislación específica al respecto permite que se den casos de representantes que son, a la vez, directores de casting y al revés³⁰. Además, en el caso de la publicidad se da el hecho de la síntesis en una persona o empresa de la figura del representante, de la del director de casting y del intermediario del productor, lo que genera el disparate de que la misma llegue a percibir por su labor más que el propio actor.

³⁰ Estudio Sociolaboral AISGE. Págs. 27 y 28.
(http://www.dansacat.org/arxius/biblioteca/Estudio_Sociolaboral_2014_AISGE_Documento_integro.pdf).
[Última consulta: 28 de enero de 2015]

Desde la administración con competencia en el sector del audiovisual, se plantea que ambas figuras se encuentran implantadas de hecho en el sector y que el papel de la administración es reconocerlas. En el caso del director de casting sería un coste directo para la productora, mientras que en el del representante es un servicio necesario realizado a los actores y un coste indirecto en el mismo producto audiovisual.

El hecho de que no se reconozca el trabajo del representante podría suponer un perjuicio al grupo de actores que cuente con ella:

“Desde ICAA hay una cosa que sí que reconocemos y es el hecho de que la existencia de esos profesionales se puedan considerar un coste para la realización de un producto. Nosotros lo estamos reconociendo como un coste efectivo, como un trabajo efectivamente realizado directamente vinculado en este caso a los intérpretes, a los actores y que por la dinámica de la propia profesión, bueno, pues parece que se impone como que es algo que los intérpretes necesitan, lo usan con asiduidad y que, por lo tanto, el no reconocer esa figura profesional a la hora del coste que supone para el productor de la película, podría estar perjudicando a los propios intérpretes en su momento ¿no?, porque pudiera encontrarse que los productores no contasen o contasen menos con actores que cuentan con esa figura. Tienen que ser ellos los que decidan si quieren contar con ese profesional o no, pero que si cuentan con él será porque les aportan, prefieren una seguridad o un valor añadido o porque lo necesitan ¿no? Yo diría que si eso efectivamente es así, si es que lo necesitan, tenemos que reconocerlo dentro de los costes profesionales normales que se necesitan para poder realizar una producción”³¹

³¹ Estudio Sociolaboral AISGE (p. 5-6)

Entre los profesionales que se encargan en estas últimas décadas de desarrollar estas actividades, podemos destacar:

AMADO CRUZ

Director de casting de diversos proyectos como *La Mula* (2013).

PEP ARMENGOL

Director de casting desde 1988, ha trabajado en el casting de más de 80 largometrajes y 100 proyectos de TV. Ha colaborado con directores internacionales como Woody Allen, Cédric Klapisch, Tom Tykwer, Brad Anderson, Alfonso Arau, Brian Yuzna... Y con directores como Agustí Villaronga, Fernando Trueba, Jaime Rosales, Mario Camus, Sigfrid Monleón, Oscar Aibar, Eduard Cortés, Ventura Pons... En 2005 crea con Luci Lenox la empresa ICE casting, con quien comparte los proyectos internacionales.

EVA BERNAL

Directora de casting de la serie "Herederos" (TVE). En proyecto una Sit-com: "Pells". También directora de casting de las series "Fuera de Lugar", "Esencia de poder".

MAITE BUENAFUENTE

Directora de casting de El Terrat.

CARLOS LÁZARO (ZEPPELIN)

Director de casting asociado a una productora, como le ocurre también a Luis San Narciso o Luis Gimeno. Director de casting en numerosos proyectos de cine y televisión, como "La dársena de poniente", "Amar en tiempos revueltos" (primera temporada), etc.

CAMILA-VALENTINE ISOLA

Camilla V. Isola es Directora de casting en más de 30 películas como *Love Actually* y *Casino Royale*. Desde el 2001, Camilla es Directora de casting en 42 películas y series de Televisión. Actualmente trabaja como directora de casting en Tornasol filmes. Ha trabajado con los mejores directores de cine españoles e internacionales, como Alex de la Iglesia o Milos Forman.

SESIÓN CONTÍNUA CASTING (Carmen Utrilla)

Directora de casting de la productora Bocaboca y colaboradora habitual de Ida y Vuelta. Ahora posee un departamento de casting propio denominado Sesión Continua. Es responsable del casting de películas como *Todos los hombres sois iguales*, *El Palo*, *Cuarta Planta* y *Princesas* y de series históricas como “Farmacia de Guardia”, “Al salir de clase” o “El comisario”. Recientemente ha realizado los castings de las miniseries “Las maras” y “La vida de Raphael” y de las series “Los protegidos”, “Tierra de lobos”, “La princesa de Katurpala” y de la película *Los exhibicionistas*.

DANIEL SESE

Director de casting desde el año 2001. Miembro y socio fundador de la Asociación de Directores de Casting (adcasting.net). Profesor: desde el año 2005, imparte los cursos “Taller de casting” y “El actor frente a la cámara” en escuelas de teatro (La Casona, Eolia, Set d’Acció, El Centro de Artes Escénicas de Sevilla, Carro de Baco y Complot Escénico)

ELENA ARNAO

Elena Arnao es directora de casting y actriz, conocida por el

reparto de “Cuéntame cómo pasó”, “La que se avecina”, “Camera café” y “La sopa boba”.

ELENA FREZ

Directora de casting de Barcelona responsable de la dirección de películas de Julio Medem, José Luis Cuerda, etc.

JUAN LEÓN

Director de casting responsable del reparto de numerosas series de televisión, largometrajes y TV Movies, con títulos como: “Isabel”, “Bandolera”, “La pecera de Eva”, “90-60-90, diario secreto de una adolescente”, “La Lola” e “Impares”, entre otros muchos.

ÁLVARO HARO

Álvaro Haro es un profesional con más de 15 años de experiencia en el mundo audiovisual y teatral. Licenciado en dirección escénica y dramaturgia por la RESAD. Ha trabajado como director teatral y desde hace 7 años desarrolla su labor profesional en el mundo de la televisión como *coach* de actores y director de casting; entre sus trabajos más destacados se encuentran las series “El pasado es mañana”, “Amar en tiempos revueltos”, “La Señora”, “90-60-90, diario íntimo de una adolescente” y “Bandolera”, algunas de ellas actualmente en emisión. Fue ayudante de Juan León.

MARIAM GRANDE

Directora de casting esencialmente de publicidad, que también ha dirigido el casting de numerosos cortometrajes, series de televisión (“Todo es posible en el bajo”) y películas como *Temporal* y diversas obras de *Microteatro por dinero*.

CARLOS MANZANARES

Responsable de series como “Sin tetas no hay paraíso” o “Yo soy Bea”. Comenzó su andadura como actor, motivo por el cual dejó su Burgos natal, para irse a Madrid. Lo hemos podido ver en “Yo soy Bea”, (como sacerdote que casa a la pareja protagonista), pero casi siempre fueron colaboraciones puntuales.

El éxito le llega de la mano de películas tan reconocidas como *Juana la Loca*, de Vicente Aranda, *El viaje de Carol*, de Imanol Uribe, o *La vida de nadie*, de Eduard Cortés.

JOSU BILBAO

Ha compaginado su actividad de actor con la pedagogía impartiendo cursos en talleres de teatro, asociaciones y centros culturales. En 1999 crea la empresa "Bilbocasting" que ha llevado a cabo el casting de figuración de largometrajes como *La voz de su amo*, de Martínez-Lázaro; *Visionarios*, de Manuel Gutiérrez Aragón; *El viaje de Carol*, de Imanol Uribe; *Las voces de la noche*, de Salvador García Ruiz; *Los novios búlgaros*, de Eloy de la Iglesia. Y también, ha dirigido el casting de *El día de su vida*, Miguel Angulo (intérprete), cortometraje; *Niño Nadie*, José Luis Borau (intérprete); *Los novios búlgaros*, Eloy de la Iglesia (director de casting).

LAURA CEPEDA

Desde 2001, su principal actividad es la Dirección de Casting o Reparto, como ella prefiere llamarlo. Su estudio ha proporcionado actores a muchos de los mejores spots de televisión, así como a producciones de ficción, tanto para la gran pantalla como para TV. Suyos son los repartos de series como “Padre Coraje”, “Al Filo de la Ley”, “El Síndrome de Ulises”, “Los Simuladores”, “La Vía Augusta” o “Cazadores de Hombres”. Para la selección de actores han confiado en

ella directores de prestigio como Antonio Banderas (*El Camino de los Ingleses*), Fernando Colomo (*Próximo Oriente, Rivalés, Al Sur de Granada*), Benito Zambrano (*Habana Blues, Padre Coraje*), Jaime Chávarri (*Camarón*), Manuel Huerfano (*Salvador*), Silvia Munt (*Pretextos*) o Judith Collé (*53 días de Invierno*).

LUIS GIMENO (VIDEOMEDIA)

Responsable de reparto de la productora Videomedia. En 1982 aún no había cadenas privadas en España, pero los fundadores asumían que tarde o temprano la situación cambiaría, y que en aquel momento TVE necesitaba producción ajena. Así, aquel año fundaron Videomedia, y sus predicciones se cumplieron. Con el tiempo expandieron sus negocios, y también producen programas en Portugal e Italia.

Videomedia también proporciona servicios audiovisuales: salas de edición, plató, etc. A la productora pertenece Ideafilm, dedicada al cine publicitario. Por último, Tarántula es una asesora de imagen, especializada en presentadores de televisión.

Desde 2005, forma parte del Grupo Vocento, que compró el 30% de la sociedad. Videomedia, junto con BocaBoca y Europroducciones están ahora en el mismo grupo. Actualmente es la cuarta productora por facturación en España. Videomedia es la productora de “Hospital Central”, “El Precio Justo” o “Lo que necesitas es amor”, programas que han marcado un hito en la televisión española.

Actualmente su actividad se centra en la producción de series de ficción, aunque tienen amplia experiencia en la producción de concursos, magazines y canales temáticos.

LUIS SAN NARCISO (GLOBOMEDIA)

Responsable de reparto de la productora Globomedia. Globomedia realiza los proyectos de más audiencia y candentes del panorama televisivo español, y su equipo de casting tiene un estilo muy concreto (“Águila Roja”, “El Barco”, “El Internado”, “Siete Vidas”...).

LUIS CAÑETE (RoLu Casting Company)

Empresa que trabaja a nivel nacional e internacional en la búsqueda de talento profesional para proyectos en España y el extranjero. Luis comenzó su andadura como director de casting en Washington y Nueva York.

PAPE PÉREZ

Actor, *coach*, productor y director de casting polifacético, también posee una escuela de actores llamada “Landén” donde sigue formando a futuras estrellas de la escena. Ha realizado castings de todo tipo: publicitarios, televisión (“La casa de los líos”), cine (*Besos de gato*), y un largo etcétera.

MERCÈ ESPELLETA

Mercè Espelleta es directora de casting de Broad & Cast. Licenciada en Arte Dramático por el Instituto del Teatro de Barcelona. Discípula de Bob McAndrew en interpretación para cámara y *coach* de actores, uno de los más prestigiosos de Nueva York, Los Ángeles y París. Ha estudiado método Meisner con Javier Galitó Cava. Tiene gran experiencia en entrenamiento de actores para cámara. Ha realizado una carrera como actriz desde el año 1974, en teatro, cine y televisión. Mercè ha impartido clases de teatro durante 16 años a adultos, jóvenes y niños, tanto a profesionales como a amateurs.

Toda esta experiencia le facilita el trabajo con los actores, y le permite hacer castings con la efectividad que se requiere en cada momento. Los castings siempre están en función de las exigencias del director, ya sea con una separata del guión o con improvisaciones. Debido a su carrera profesional como actriz y profesora, conoce muy bien a todos los actores y actrices, lo que le ayuda a proporcionar castings de una gran precisión.

SANDRA SÁNCHEZ VICENT

Directora de casting de Barcelona conocida por *Vicky Cristina Barcelona*, de Woody Allen, entre otras.

SARA BILBATÚA

Directora de casting de cine y televisión responsable del reparto de películas como *El laberinto del fauno* y *El espinazo del diablo*, de Guillermo del Toro, y *Todo sobre mi madre* y *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar, y de series como “Hermanos y detectives”, “La Señora” y “Amar en tiempos revueltos”.

AMÉRICO PIÑEIRO

Es uno de los antiguos de la profesión, incluso cuando no existía la figura de director de casting. Trabajaba como ayudante de realización en Televisión Española, y vio claramente la necesidad de la figura de director de casting para las diferentes producciones. Comenzó siendo un asesor gratuito de casting para compañeros de confianza hasta convertirse en un director de casting dedicado en exclusiva a ello, con títulos a sus espaldas como la película *El puente de San Luis Rey* o la serie “Manos a la Obra”.

ROBERTO TRUJILLO

Profesional del cine y la publicidad desde 1990. Durante diez años trabajó como ayudante de cámara en cientos de anuncios y más de veinte largometrajes, con directores como Mario Camus, Enrique Urbizu, Manuel Gómez Pereira, Borau, Miguel Bardem, Fernando Colomo, Mariano Barroso, entre otros, con directores de Fotografía como Jaume Peracaula, Javier Salmones, Néstor Calvo o Ángel Luis Fernández. En el 2000 da un giro profesional y dirige el casting de la primera serie para Internet “La Cuadrilla Espacial” para Plus.es, que también produjo y coguionizó. Comienza su carrera como Director de Casting trabajando en publicidad y en cine con directores como Victor Erice, Alan Batievisky, Enrico Trippa, Plácido Castaño, Julio del Alamo, Ferragut, Martin Romanela, Toni Milanés, Albert Saguer, Federico Bruggia, Canadá, Carles Lázaro, Segá, Pedro Telechea, Michael Aguiló, Yuri Alemani, Werna, entre otros.

En 2009 creó, junto a la actriz y profesora de Arte Dramático, Consuelo Trujillo, CriaturaDelArte, un espacio dedicado a las artes escénicas y a la formación actoral.

6. Técnicas y procesos de actores en la interpretación: aspectos técnicos.

Son muchas las cuestiones técnicas que un actor debe tener en cuenta a la hora de trabajar en el sector audiovisual, tanto desde la preparación del personaje como del desarrollo de la puesta en escena y el trabajo delante de cámara.

Es muy habitual creer que todo es más sencillo de lo que parece y que, por ello, el conocimiento del medio y la preparación personal se puede ir aprendiendo y desarrollando sobre la marcha. Evidentemente, el trabajo actoral no es, o no debe ser, cuestión de improvisación. Cualquiera que tenga como objetivo trabajar delante de una cámara no sólo debe saber bien lo que tiene que hacer como personaje sino, también, comprender qué es lo que está haciendo el equipo técnico en la preparación del plano, de la escena y cómo va a ser el tono general de la producción en la que va a participar.

Por eso, consideramos fundamental que los actores sepan entender a todos los que están en el equipo técnico (director, ayudante, director de fotografía, cámara, sonido, etc.) porque, sin duda, aprenderá a dar una mejor y acertada visión de su trabajo al conjunto. De ahí que centremos nuestra atención, desde una perspectiva orientativa, en los planos, la angulación, los objetivos y todos aquellos elementos narrativos que dan sentido a una interpretación y al conjunto de la historia.

Un punto que desarrollaremos en profundidad más adelante, pero que es digno de mencionar *a priori* de manera introductoria es el hecho de si es lo mismo actuar frente a la cámara que hacerlo en teatro, o si cambia en algo actuar para el cine o hacerlo para la televisión. Hay una gran cantidad de personas, ya sean desde dentro del mundo de la interpretación como desde fuera, que se hacen preguntas de este cariz. Y, desde luego es una pregunta importante

para tener en cuenta y tomar en consideración ya seas actor, director de casting, realizador o público. Una gran parte de las escuelas de interpretación se centran en preparar a sus alumnos en todo lo relacionado con la dramatización. Son muy pocas las escuelas y los profesores contenidos en los que imparten docencia a sus alumnos a prepararse específicamente para actuar frente a la cámara (un ejemplo claro de profesor/coach que dedica gran parte de sus clases a ello, ya que considera que las salidas profesionales de un actor van principalmente en la línea de TV y cine es Pape Pérez, dueño de Estudio Landén). También, según Pape Pérez, discípulo seguidor de Lee Strasberg y del método en general (lo veremos también más en detalle en páginas subsiguientes), tanto en teatro como frente a una cámara, el actor trabaja desde la “verdad”, viviendo imaginariamente las situaciones por las que pasa su personaje. Por tanto, la “verdad” es el denominador común de todos los tipos y escuelas de interpretación que hemos visto antes, pero unas más que otras. Sin embargo, la técnica y la forma de actuar para la cámara son muy diferentes de las que empleamos en un escenario. La manera de actuar para el cine o para la televisión ostenta grandes diferencias.

Michael Caine, el maestro, actor y estudioso del teatro y la interpretación, en su libro apreciamos diez lecciones básicas que resumen todo ello:

- 1) When speaking to an actor off-camera, look into one eye and stick with it.
- 2) Filmeeee acting is, in large part, reacting and listening.
- 3) While rehearsing something with a fellow actor, if a crew member can come up and recognize you're rehearsing vs. having a real conversation, then you aren't doing it right.
- 4) An actor relaxes in front of the camera by concentrating, and knowing that you have no enemies on set, everyone's on your

side and doing their best to make you look your best for the movie.

5) The camera catches everything you do, so don't be afraid to play things subtly.

6) If you're going to smoke on-screen, you must plan it absolutely perfectly, don't mess up the continuity.

7) All actors steal certain gestures and behaviors from other actors -- but the best actors make these gestures their own. Steal from the best, and make it your own.

8) You can make four pictures as an actor in the time it takes a director to make one -- so if you're an actor planning on becoming a director, consider the financial aspect.

9) A majority of movie acting is relaxation. If you're knocking yourself out, you're doing it wrong.

10) Theater acting is an operation with a scalpel, movie acting is an operation with a laser³².

Y su traducción en español:

1) Cuando se habla de un actor fuera de la cámara, mirar en un ojo y palo con ella.

2) El *acting* en el film es, en gran parte, de reaccionar y de escucha.

3) Mientras se ensaya algo con un compañero actor, si un miembro de la tripulación puede venir y reconocer que estás ensayando frente a tener una conversación real, entonces usted no está haciendo lo correcto.

4) Un actor se relaja en la parte frontal de la cámara mediante la concentración, y, sabiendo que no tiene enemigos en el plató,

³² CAINE, MICHAEL: *Acting in Filmmaking: An Actor's Take on Moviemaking*. Applause Acting Series, 1997.

todo el mundo está de su lado y haciendo su mejor esfuerzo para conseguir su mejor aspecto para la película.

5) La cámara atrapa todo lo que haces, así que no tengas miedo de jugar cosas sutilmente.

6) Si se va a fumar en pantalla, la planificación debe ser absolutamente perfecta y no desordenar la continuidad.

7) Todos los actores roban determinados gestos y comportamientos de otros actores -pero los mejores actores hacen estos gestos propios. Robar ideas de los mejores y hacerlas propias.

8) Usted puede recoger cuatro fotografías como actor en el tiempo que tarda un director para hacer una -- así que si estás planeando pasar de ser actor a director, tienes que considerar el aspecto financiero.

9) La mayoría de la película actuando es la relajación. Si estás llamando a ti mismo, estás haciendo mal.

10) Actuar en teatro es una operación con bisturí, actuar en una película es una operación con laser.

En el “espacio sagrado”, (forma poética de llamar al escenario, según Julio Escalada, dramaturgo, actor, director y profesor de la RESAD) es todo nuestro cuerpo el que se “ve”, y se debe de llegar a transmitir emociones y palabras hasta el espectador que está sentado en la última fila. De ahí que haya que, imperativamente, interpretar con todo el cuerpo, hablando por y a través de él. Los gestos, los movimientos, la declamación, son normalmente excesivos para poder obtener dichos resultados. Sin embargo, cuando se trabaja para la cámara, esa forma de interpretar puede resultar desproporcionada y sobreactuada, provocando un efecto no naturalista y puede quedar totalmente desproporcionada provocando en el espectador la

sensación de que el actor o la actriz están “sobreactuando”. No hay más que comparar el tipo de interpretación de las películas del cine mudo con las del sonoro.



La aldea maldita, Florián Rey (1930)

En la interpretación en el cine mudo se hacían mucho más visibles los gestos al no poderse apoyar en palabras, como ocurre en el cine sonoro. En teatro se trabaja con todo el cuerpo, porque debe de resaltar sobre el escenario y llegar al público, incluso al de las últimas butacas; en cine el actor trabaja básicamente con los ojos y las manos. Una mirada, un gesto contenido pero expresivo contiene toda la verdad desde la contención y la más mínima expresión. La cámara capta toda la esencia del actor en pocos movimientos: hay que decir más con menos. Al espectador se le puede sobresaltar o dar una sensación de falta de control si el actor se mueve de manera brusca, parpadea más de la cuenta o simplemente mueve los ojos rápidamente. El actuar frente a la cámara es un verdadero ejercicio de control y cautela para poder ofrecer al espectador una reacción o una acción verosímil. Un gesto habla por sí mismo, un rostro puede decir muchas cosas sin hacer nada en concreto, tan sólo por el contexto o los fotogramas que puedan observarse a continuación. Es lo que denominamos efecto Kuleshov. El cineasta ruso Lev Kuleshov, mostró a una audiencia una técnica que hasta el día de hoy forma parte de los principales principios en la teoría del montaje cinematográfico. En la secuencia se

intercalaba una toma del actor Iván Ilich Mozzhujin con las de un plato de sopa, un ataúd con una niña dentro y una mujer en un diván (Primero el rostro de Mozzhujin, luego uno de los otros planos, y finalmente el rostro del actor de nuevo). A través de este orden, Kuleshov pretendía demostrar las distintas percepciones generadas en el público sobre el sentir del actor. Así, al intercalar el plato de comida, se generaba la percepción de un hombre hambriento; el ataúd, el luto por la hija que partió; y la mujer, el deseo por aquella mujer sensualmente recostada³³.



Iván Mozzhujin, Efecto Kuleshov

¿Qué podría sentir un espectador, si, de repente, un primer plano de un actor viene acompañado de una movimiento rápido de ojos, o de un pestañeo brusco, o si éste fija su mirada en un punto ciego que el espectador no puede alcanzar a ver? Lo que podría ocurrir en la mayoría de las ocasiones es que el espectador, que está acostumbrado a un determinado código de interpretación, se despistaría, o le causaría un efecto de distanciamiento brutal. Es lo mismo que ocurre cuando el actor directamente se dirige con la mirada a cámara: el espectador comienza a preguntarse e inquietarse: el

³³ KULESHOV, LEV: *Kuleshov on Filmmaking: writings by Lev Kuleshov*. Berkeley, University of California Press, 1974 (1929)

resultado es que se sale de la historia. Exactamente lo mismo ocurre si el actor mira directamente a cámara: el espectador toma distancia de la historia y acaba “saliéndose” de ella. Si ese es el efecto deseado, es la forma correcta de usarlo, pero si no, se está obteniendo el resultado contrario. Todo elemento cinematográfico (tamaño de plano, posición de la cámara, movimiento de cámara, montaje, banda sonora, efectos especiales, arte, sonido, etc.) y su perfecta integración se conforman para poder apoyar y focalizar la atención del espectador en lo que al personaje le está sucediendo.

Si vemos, por ejemplo, a un personaje mediante un *travelling out*³⁴, el espectador percibe al personaje como un perdedor, alguien que no se enfrenta a los problemas y huye de la realidad para no pasarlo mal (aunque probablemente éste será su siguiente paso, el sufrimiento). Si el plano es un contrapicado, se entenderá que el personaje ha vencido y así un largo etcétera, que veremos más en profundidad en el siguiente apartado.

En el montaje final será dónde se decida qué intención dar, o qué personaje ha de tener mayor o menor protagonismo para crear la atmósfera más equilibrada que necesite la escena. Por ejemplo, si un personaje no aparece en plano y solamente escuchamos su voz en off, es un personaje de referencia o apoyo para esa escena en concreto. Es por ello que la dependencia que el actor tiene del director o montador en cine sea mayúscula. el cine y la televisión sea enorme. De ahí que los actores consideren que en el escenario son los últimos responsables de su interpretación, cosa que, en un plató, es algo discutible.

También podemos apreciar la diferencia de trabajo interpretativo en cine y televisión, pues la televisión demanda un trabajo

³⁴ *Dolly out* o *Dolly Back*, para ser más precisos, es el desplazamiento detrás de la cámara con su soporte. GONZALEZ (1994): *Televisión y Comunicación. Un enfoque Teórico Práctico*. México: Pearson. 1ª Ed. (pp. 119- 146).

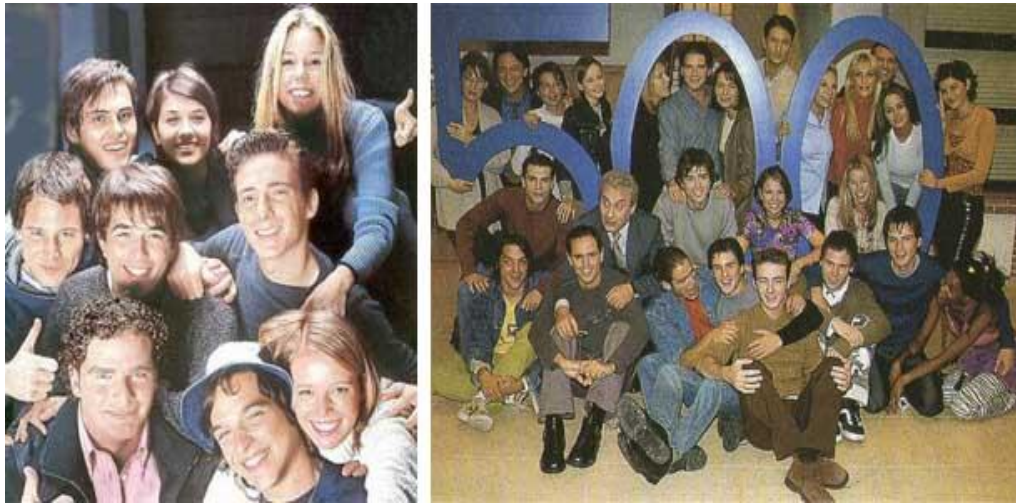
marcadamente “naturalista” o “costumbrista” (no obstante, dependerá del tono de la serie de televisión. No es el mismo tono de una serie de época o fantástica, por ejemplo, que roza el tono de interpretación cinematográfica; véase el ejemplo de “Isabel”, creada por Javier Olivares o “Águila Roja”, creada por Daniel Écija). Este punto es muy importante a la hora de prepararse una prueba de casting como actor: si se es profesional, se investigará hasta el más mínimo detalle sobre el tono de la serie/película, se documentará adecuadamente, adaptará su interpretación al naturalismo/costumbrismo, o por lo contrario a la afectación/drama...

Pero, volviendo a las diferencias precisas entre cine y televisión, si en cine lo que fundamentalmente será la herramienta de trabajo del actor son sus ojos, la televisión exige (de manera mayoritaria, salvo excepciones como vimos anteriormente) un tipo de interpretación “costumbrista” o “naturalista” y regularmente se basa en planos medios (más adelante veremos específicamente cómo funcionan este tipo de planos interpretativamente).



“Amar en tiempos Revueltos”, Diagonal TV

Fotos promocionales de “Al Salir de Clase” (Supertele, 2005)



Un hecho fundamental que no debemos olvidar es la predisposición del espectador. En cine hay una predisposición extra por parte del espectador a ver una película: está pagando/invirtiendo su tiempo específicamente por ella. En televisión, por el contrario, el espectador es el que se queda en casa y el actor es el que “trabaja en su propio salón”. No nos detendremos, aunque estén de máxima actualidad, a estudiar los nuevos formatos de *webserie*, PPV o los formatos de vídeo *streaming* bajo demanda (Netflix, etc.). Por eso, al tenerle todas las tardes en el salón de su casa por ejemplo, el espectador le considera como uno de los “suyos”. Por lo tanto, el actor de televisión acaba siendo considerado por el público, generalmente, mucho más próximo que al de cine y, desde luego, mucho más que al de teatro.

Un ejemplo claro es la anécdota de Athenea Mata, que nos contaba en su entrevista que su personaje en “Al Salir de Clase” dio un giro (a una persona demente y manipuladora) y la gente le llamaba la atención por la calle, le insultaba, querían humillarle. Athenea nos confirmaba en su entrevista fue una de las peores experiencias de su vida. Y todo ello causa directa de lo que hablamos anteriormente: un público, juvenil y no tan juvenil, veía a Athenea todos los días en el

salón de su casa, y se veía con clara luz verde para opinar ya no sobre el personaje, si no sobre la persona. Se puede confirmar de manera vehemente el poder de la televisión sobre el espectador.

Tanto en televisión, como especialmente en cine, a diferencia de lo que ocurre en el teatro, la interpretación permite muchos matices y remakes, sutilezas en definitiva, que en un escenario pasarían desapercibidos totalmente para el espectador que estuviera más allá de las primeras filas. La proyección de la voz, por ejemplo, que es tan básica para un actor de teatro, no es necesaria para el trabajo delante de la cámara (o el sonidista quedará sordo para el resto de sus días y aún así no se conseguirá el efecto deseado en cámara). Sin embargo, un buen ejercicio de dicción es básico para cualquier interpretación. Sin una buena dicción, no hay posibilidad de fijar de manera correcta un diálogo. Es imposible poder entender nada de lo que el guionista/autor trata de transmitir. Un ejemplo claro de ello podemos ilustrarlo con la interpretación de Juan Diego Botto (actor principalmente de cine, y, que, como le ocurre a Eduardo Noriega, no son conocidos precisamente por su perfecta dicción) en su gira como protagonista y director de su propia versión de “Hamlet” en 2008. En ella vimos un príncipe de Dinamarca contenido, que buscaba los porqués de la muerte de su padre. Contenido pero ausente de una correcta dicción: ése fue un error garrafal. En un pase en el Teatro Auditorio en San Lorenzo de El Escorial pudimos ser partícipes de sucesivas críticas sobre el sonido, por parte de una espectadora de avanzada edad, la cual terminó en una frase demoledora mientras que Botto declamaba sus versos de espaldas al público: “que no es que no se oiga, es que no se entiende”.

En la mayoría de las escuelas de interpretación que definimos en el capítulo 2, a los actores se les enseña mediante base técnica y unos conocimientos que permiten afrontar el trabajo del día a día con mucha más seguridad y confianza que de si se tratase de aprender de

manera de manera individual o autodidacta. Una escuela siempre sigue la estela de un maestro y su técnica correspondiente, o bien una mezcla de varios de ellos (Stanislavski, Meisner, Leqoc, etc.). Y no hay una técnica que sea mejor que otra: todas pueden ser válidas porque nos ayudan a poder entender, vivir y transmitir cualquier situación imaginaria. La preparación es una parte muy importante en la futura carrera de un actor, pero, a la hora de demostrar su valía, cada actor tiene su propio método, ya sea resultante de una mezcla de las escuelas de dónde proviene, de los maestros que se ha ido encontrando, de lo que “le funciona”, de lo que ha leído en los más conocidos libros sobre la interpretación... Pero dónde el actor verdaderamente encontrará el verdadero aprendizaje será trabajando. Como en la mayoría de las carreras, pero la de actor quizá de una manera más notoria, ya que el actor necesita de aprendizaje y entrenamiento constante (voz, cuerpo, dicción, texto...). Una de las claves principales a la hora de interpretar es la relajación, pero una relajación activa, para que el actor pueda dejarse llevar por lo que el texto dice y lo que el espectador debe de percibir. Dicha relajación hace que el actor se sienta lo suficientemente predispuesto a sentir como el personaje y reaccionar ante los estímulos como haría él.

La clave está en sentirse lo suficientemente relajado para poder vivir o revivir las situaciones por las que pasa al personaje que se ha de interpretar y reaccionar como lo haría él, y eso es precisamente lo que la técnica permite: interpretar desde una relajación activa para poder sacar lo mejor de uno mismo. Por ejemplo, una actriz de una conocida serie de tv que llevaba más de diez temporadas en antena confesaba que, a pesar de llevar ese tiempo trabajando en el mismo plató, con los mismos actores, el mismo equipo, haciendo el mismo personaje, etc., tardó cinco años en no ponerse nerviosa cuando escuchaba la palabra “acción” y en conseguir relajarse. Los nervios son el peor enemigo de cualquier artista, pero en especial de los actores. Meisner decía que para llegar a ser un buen actor se necesitan, por lo menos, veinte años

de formación. Es lo mismo que un músico. Meisner argumentaba: “se puede pasar años y años estudiando la técnica, pero necesita muchísimos años para empezar a interpretar sin necesidad de pensar en lo que hace, dejando que salga espontáneamente”.³⁵

Precisamente, parece contradictorio, pero el proceso para llegar a actuar de una manera creíble y realista es, precisamente, “dejar de actuar”³⁶. Uno de los maestros de la escena teatral madrileña contemporánea, Adan Black, desde su Theatre for the People, se postula por esta forma de aprendizaje y trabajo para el actor. Puede parecer precisamente contradictorio que esta sea una técnica y además el título de un libro de uno de los gurús de la técnica interpretativa de la escena teatral contemporánea, pero realmente no lo es. Traducido de una manera más que precisa por Elena Vilallonga, “Cómo dejar de actuar” es un excelente manual que nos describe de manera muy precisa el complicado pero apasionante arte de la interpretación. Un libro cuyo autor, Harold Guskin, es actor, director y *coach* norteamericano que, después de hacer una aproximación a las técnicas principales de interpretación, eligió seguir un camino propio (el camino adecuado que todo actor debe de seguir). Todos los actores y actrices estudian desde las teorías y técnicas de maestros de la interpretación tales como Stanislavski, Meisner, Leqoc, Lee Strasberg y su Actor’s Studio, etc. Conocen las propuestas que, interpretativamente proponen todos (o casi todos) ellos. Sin embargo, por muchas razones (el método que vale para un tipo puede no valer para otro y viceversa), cada actor de manera individual se decanta por una forma de crear y dar vida al personaje escrito en papel. La propuesta que ofrece Guskin es diferente a cualquier otra anterior, ya que para él, lo importante de una interpretación y para que pueda sorprender a un público receptivo (y no receptivo), reside principalmente en el texto. No hay que buscar ni dentro de ti, ni fuera, ni en los recuerdos de tu vida pasada, ni en lo que

³⁵ Meisner, (2003): *Sobre la actuación*. Madrid: AVISPA.

³⁶ Guskin (2012): *Cómo dejar de actuar*. Madrid: Alba Editorial. Pág. 24.

una acción sugiere. Para Guskin, lo verdaderamente principal e importante es que la interpretación que se lleve a cabo, sea cual sea la que se decida, sea capaz de sorprender al público cada instante, que el espectador pueda verse sorprendido por reacciones totalmente inesperadas pero auténticas de los personajes que se describen y hablan en el texto que se está trabajando. Todas aquellas técnicas que Guskin trabajó y estudió en escuelas “me ayudaron pero no hasta el punto que yo estaba buscando: la capacidad de sorprender y sorprenderse a uno mismo”³⁷.

Por eso ideó una forma de trabajar que consiste en extraer las frases del texto y dejar que fluyan en uno mismo provocando reacciones auténticas, desde la verdad. No importa demasiado que puedan parecer sobreactuadas, o fuera de lugar, sin sentido o excepcionales. Se trata de un camino, un proceso de búsqueda del personaje desde uno mismo. Según se estudia y se trabaja más el personaje, se podrá ir sintiendo los diferentes estados por los que ha pasado el personaje, y, terminar con la introspección, el resultado habrá sido la creación de un personaje desde uno mismo. Es por ello que el personaje creado será capaz de transmitir verdad: porque tendrá mucha parte del actor. Cada texto podrá generar una reacción diferente, aunque no sea del propio actor, si no desde el “que pasaría si”, desde el juego. Esta técnica lleva un gran trabajo y proceso, seguridad en sí mismo, vencer los miedos, aceptar los límites que pueden llevar al abismo, que el actor se arriesgue a transitar por el personaje en cada ensayo y que viva el momento que representa con toda la intensidad para que nunca pierda interés para el espectador y, sobre todo, sea desde una perspectiva completamente libre. La responsabilidad desde la libertad es uno de los más grandes retos, desde luego, que en EE.UU. han aceptado actores de la talla de Glen Close, James Gandolfini o Kevin Kline.

³⁷ Guskin (2012): *Cómo dejar de actuar*. Madrid: Alba Editorial.

Las palabras del propio Guskin describen de manera mucho más precisa el proceso. Aunque el texto elegido es largo, consideramos que es oportuno para esta investigación recogerlo. Guskin, refiriéndose al trabajo con el método de emoción/memoria de Stanislavski, señaló:

“Trataba con tanto ahínco de actuar para mi “objetivo” que no tenía libertad para hacer nada más en el escenario. No me hallaba en un estado de exploración auténtico y mi actuación no era sorprendente, ni para mí, ni para el público. Era demasiado aplicado, demasiado lógico. Mis personajes carecían de la impresionante variedad que ofrece la vida... Y decidí improvisar: me atreví a reaccionar simplemente a mi frase y a las frases de los otros actores sin ocuparme más que de lo que sentía en el momento. Exploré en el texto durante los ensayos y también durante la actuación. Me olvidé de la técnica y del análisis. Mi exploración, momento a momento, se convirtió en el personaje. Eso me permitió sentirme libre y me condujo a encarnar unos personajes mucho más interesantes... No había análisis de la escena que me obligara a nada ni que me protegiera, y por eso mis instintos afloraron con un vigor y una energía renovados. El personaje tomó vida porque yo estaba dentro de él... Las frases suscitaban reacciones y partes de mí que yo no solía utilizar, de hecho, partes que ni siquiera sabía que existían. Pero, frase tras frase, reacción tras reacción, eran mi propio yo. Pero ensambladas en el texto no se parecían a mí a los ojos de los demás. Solo a mis ojos. Por tanto, empecé a encarnar a personajes que eran diferentes entre ellos y diferentes de mí, y paradójicamente, eran totalmente yo... Lo que me resultó más difícil fue tener valor para no preocuparme en absoluto de lo que iba a salir de mí, de lo que iba a suceder, o de cuán inesperada iba a ser mi decisión. Recuerdo haber representado una obra tan sumergido en el momento que no tenía ni idea de qué frase tocaba decir después. Y cuando llegó el momento respiré hondo

y dejé que la frase entrara en mí. Y así siempre lo conseguía. En lugar de pasar atropelladamente por el guión, de contener la intensidad de las modulaciones, o dudar de mí ignorando dónde me iba a llevar el impulso, solía inspirar, espirar y dejar que la frase se apoderara de mí y me llevara de viaje hasta un lugar nuevo. Algunos actores me felicitaban por mis transiciones, pero yo solo me centraba en reaccionar a cada frase, a cada momento. Requería una buena dosis de coraje no tratar de controlarlo todo, dejarme llevar por lo primero que se me ocurriera o me interesara. También requería valentía olvidarse del tiempo, seguir mi propio ritmo, tener paciencia suficiente para dejar que las frases entraran solas y ver cómo hacían efecto en mí en aquel momento concreto, o bien, a veces, coger al vuelo la reacción que salía de mí antes de tener la oportunidad de censurarla” [...]

“Empecé a entender que el actor tiene que estar abierto a las cosas más inanes y a las más profundas que le afectan. No puede censurar nada y debe confiar únicamente en su instinto. Cuando el actor se siente obligado a realizar o justificar una decisión, ya no es libre de ir a otro lugar diferente. Ya no puede seguir explorando. Toma conciencia de lo que va a hacer y de cómo va a hacerlo. Como resultado, su instinto se apaga. Mi enfoque es abandonar la idea de actuar y limitarse simplemente a reaccionar al texto. El trabajo del actor no es el de crear un personaje sino el de reaccionar constante y personalmente al texto, sea cual sea el lugar donde le lleven sus impulsos, desde la primera lectura hasta la última representación. Si el actor confía en esto se transformará en el personaje a través del texto. Para mí actuar es una exploración en constante desarrollo en lugar de una progresión hacia un objetivo fijo. El personaje surge como reacción al texto siempre y cuando el actor viva en un estado de exploración con él, frase a frase, y momento a

momento. Hay que deshacerse de la técnica para que el instinto surja. Esta exploración constante, que empieza en solitario, sigue después en los ensayos y luego en la representación en el escenario y ante la cámara, se convierte en el personaje” [...]

“Desde un punto de vista convencional, el trabajo del actor sobre un personaje empieza con la lectura del guión para uno mismo para después poder comentar el texto y el personaje con el director. El problema de esta aproximación surge ya en el comienzo del proceso, porque sitúa al actor fuera del guión y fuera del personaje. Y estar fuera del guion y del personaje significa que el actor se encuentra fundamentalmente fuera de él, fuera del instinto, de los sentimientos, de la imaginación y la fantasía necesarios para concebir el personaje creativamente... Leer un guión comporta un proceso que lleva al actor a plantearse tanto el guión como el personaje de forma analítica. Cuando el actor analiza, normalmente teme confiar en su instinto. El análisis debilita al actor”

[...] “Creo que el verdadero trabajo de interpretación empieza cuando el actor verbaliza las palabras del personaje. Si el actor puede conectar desde el inicio de su trabajo de una manera personal e instintiva, momento a momento, con las palabras que dice su personaje, empezará su investigación desde el interior del personaje. El actor debe rechazar las elecciones intelectuales desde el comienzo de su trabajo. Debe permitirse a sí mismo permanecer en un estado de exploración, sin estar seguro de lo que va a hacer. Esto le obligará a confiar en sus primeras reacciones al diálogo, al margen de lo absurdas o contrarias que parezcan. Si el actor es analítico, su intelecto reprimirá estas reacciones”³⁸.

³⁸ Guskin (2012): *Cómo dejar de actuar*. Madrid: Alba Editorial.

Está meridianamente claro que la propuesta de Guskin es arriesgada y difícil para cualquier estudiante de interpretación e incluso actor profesional, ya que presenta unas dificultades principalmente psicológicas a las que no siempre podrán sobreponerse. Desde luego, trabajar con actores no receptivos a la hora de trabajar de esta forma, y que necesiten además una rutinaria repetición de los movimientos e intenciones de su personaje, puede frustrarles. También esa frustración puede afectar en mayor o menor medida a la parte técnica de una función, ya que las marcas prefijadas pueden ser evitadas por el actor y con ello no funcionará de manera correcta el espacio sagrado previamente iluminado de manera minuciosa para un espacio en concreto. Y con la cámara ocurrirá algo similar, tanto con los actores como con la parte técnica. Desde la perspectiva cinematográfica, de todos modos, al realizarse menos escenas al día y que el número de ensayos, por ende, pueda ser mayor, dichas dificultades serán más sencillas de solventar que en la grabación (por ejemplo) de series diarias. Las series diarias suelen ser un reto difícil de asumir por el actor (constatado por muchos de ellos, sobre todo de los principiantes, incluso suelen necesitar un *coach* en set para poder afrontar dicha responsabilidad), pues prácticamente solo se pueden grabar una o dos tomas de cada escena por falta de tiempo. Desde luego podemos hablar casi de un trabajo “en serie”. En series diarias, el cómo trabajará un director será una pieza fundamental para poder llevar el trabajo adelante. Así como también será importante el presupuesto de producción que se tenga, ya que dependerá de ello la cantidad de tomas que se realicen. Guskin, de todas maneras, nos habla de que el trabajo del actor es, por encima de todo, un pilar fundamental. Un mal actor, ya sea a nivel interpretativo o personal (un actor, aunque de alto nivel interpretativo, puede ser problemático en set, sea adulto, adolescente o niño) puede retrasar un rodaje e imposibilitar el buen funcionamiento del mismo, con la consabida pérdida de tiempo, y, por

lo tanto, de dinero. Y es por esto que el trabajo del actor ha de anteponerse a todo lo demás, y ya Guskin remarca este punto también:

“Al proceso de exploración lo llamo sacar el texto de la página. El actor lee el parlamento, inspira y expira mientras lee las palabras para sí mismo, dándose tiempo para registrar mentalmente la frase. Después levanta la vista del papel y dice la frase, ya sin leer, simplemente hablando. Al tomarnos el tiempo de inspirar y expirar mientras miramos la página para leer la frase, nosotros mismos nos permitimos acceder a cualquier pensamiento inconsciente o imagen que esta frase provoca. Lo mismo da que lo que salga sea trivial, simple, o profundo, o que parezca algo no relacionado con la frase, siempre y cuando sea nuestra reacción real en ese momento, y no aquello que creemos apropiado. El asunto es dejar que el diálogo resuene en nuestro inconsciente, algo así como la asociación de palabras en el contexto freudiano del psicoanálisis: uno dice una palabra y el paciente responde con la primera palabra que se le ocurre, antes de que pueda censurarla. De esta forma el actor está accediendo a su inconsciente y se sorprende a sí mismo con su respuesta inconsciente. No es muy necesario ser muy exigente con la cantidad de texto que hay que sacar de la página cada vez. Podemos escoger una página o un parlamento entero o incluso un par de frases cortas al mismo tiempo. Lo importante es decir lo que queremos decir, sea lo que sea, y ¡no ser prudentes! Son nuestras frases, nuestros pensamientos, nuestras imágenes. Estamos dentro del guión y cualquier cosa que hagamos puede ser o convertirse en el personaje. Estamos en la fase de descubrimiento impulsados por la única cosa que sabemos seguro del personaje: lo que el personaje dice. Esto nos da libertad para intentar cualquier cosa que se nos ocurra. En esta fase el actor solo es responsable de lo que significa la frase para él y de lo que genera en él. Por eso debe decir solo lo

que quiere decir él, sin embellecerla ni corregirla. La imaginación del actor se pone en marcha y le conecta con las palabras del autor de forma visceral y no intelectual. El actor debe confiar tanto en sus reacciones sutiles como en las más desorbitadas. En eso consiste sacar el texto de la página, en estar libre para dejar que la frase o las frases le lleven allá donde sea en ese preciso momento.” [...]

“El personaje debe estar dentro de nosotros si queremos que el público nos crea y si queremos estar vivos y ser libres en cada momento. Y tenemos que hacer nuestro cada momento, hacerlo realmente nuestro y solo nuestro, que el momento contenga lo que estamos pensando, viendo, sintiendo y diciendo personalmente. La forma que tienen las frases de pasar de una a la siguiente y una acción de pasar a la otra es lo que crea el personaje. El actor está formado por momentos. El personaje es el texto. El actor debe explorar constantemente el papel reaccionando libremente a los diálogos antes y durante los ensayos y, soy consciente de que ésta es una idea controvertida, a lo largo de toda su actuación en el escenario o en el plató. Para mí no hay diferencia entre explorar el papel y representar el personaje.”

[...] “Se necesita mucho coraje para no establecer las cosas desde el principio. Pero las prisas en las primeras fases del trabajo solo conducen a que las decisiones sean predecibles. Si nos abrimos al personaje sacando el texto de la página damos una oportunidad al personaje para que nos afecte en la primera fase del proceso. Y esto es lo que el actor necesita para empezar el trabajo de identificación con su personaje. Cuando el personaje empieza a hablarnos, estamos en el buen camino. Poco a poco, tras nuestras reacciones momento a momento, el personaje se nos va haciendo más claro conforme avanzamos.

Pero no debemos forzarlo. Si confiamos en lo que oímos de nuestro personaje y dentro de nosotros mismos, el guión nos conducirá por el resto del camino. Lo sentiremos, y así no tendremos que interpretarlo.”

[...] “Mi forma de trabajar es sencilla: dejo que las frases y las imágenes conecten con mi imaginación. No me preocupo de la coherencia. Dejo que las reacciones a los diálogos y acciones del personaje sigan su curso momento a momento, poco a poco, dentro de mí. Después dejo que estas reacciones me lleven allá donde se dirijan, equivocándome y descartando las erróneas hasta que las decisiones o elecciones tomadas empiecen a repetirse por sí solas, por muy arbitrarias que parezcan al principio. Pero no intento hacer una sola del personaje. Lo dejo en fragmentos. El guión y la historia son los que juntan las piezas del personaje y es así como mi actuación momento a momento parece una versión creativa del personaje completo. Explorar el papel es como esculpir el mármol. Hay que quitarle lo que no es... Aceptando un destino incierto, permitimos que nuestro instinto y nuestra imaginación nos lleven a lugares que no esperábamos. El misterio del personaje da lugar a posibilidades que será un placer explorar”³⁹.

Guskin, por tanto, propone una forma de trabajar que rompe con todos los moldes establecidos. Todos los esquemas que se fueron construyendo con los previos maestros de la interpretación se rompen con esta nueva teoría. Su acercamiento al texto huye de querer interpretar el subtexto (la principal obsesión de todo director y *coach* interpretativamente hablando) y defiende la aproximación al texto por parte del actor de una manera literal. Sin segundas intenciones, sin

³⁹ Guskin (2012): *Cómo dejar de actuar*. Madrid: Alba Editorial.

interpretaciones. Que el texto fluya y surja desde el actor, tal y como es:

“Creo que los personajes suelen decir exactamente lo que quieren decir, como hacemos en la vida. Y, como hacemos en la vida, las palabras tienen un subtexto implícito que resonará por sí solo si decimos exactamente lo que queremos decir. Pero, si intento interpretar lo que creo que dice el subtexto, descubriré demasiadas cosas, desnudaré al personaje totalmente ante el público. Si sabe demasiado, el público se aburre. Y yo también”.

[...] “Cuando nos enfrentamos a un nuevo personaje sucede algo curioso y es que creemos que cambiaremos de ritmo de forma natural. Pero la verdad es que normalmente no es así, porque solemos temer que se nos escape todo lo que creíamos que nos funcionaba. Cada vez que nos enfrentamos a un nuevo personaje debemos partir absolutamente de cero. Esto es muy difícil conforme los actores se vuelven famosos porque les dan papeles que parecen siempre el mismo. Pero cada personaje es diferente. Tenemos que descubrir la diferencia rompiendo nuestros ritmos conocidos y descubriendo un ritmo nuevo para un personaje en particular. Y normalmente lo tenemos que hacer de forma consciente”⁴⁰

Otro esquema tradicional que Guskin rompe es el de el método para memorizar un texto. La forma que propone para acercarse al texto es extraer frase a frase todas las frases del dicho texto, sin memorización previa. Esto suena a sacrilegio para cualquier escuela de interpretación tradicional que se precie. La técnica consiste en ir interiorizando el texto paso a paso trabajándolo frase a frase. Para aquellas personas con problemas para memorizar párrafos y frases de

⁴⁰ Guskin (2012): *Cómo dejar de actuar*. Madrid: Alba Editorial.

manera automática, este método es más que efectivo. Aunque parezca extraño, al final las palabras acaban surgiendo del cerebro a la boca de una manera natural, sin automatismos, sin escupirlas “como un loro”. Y esto, por supuesto, aporta al texto una naturalidad tal que lo hará creíble.

Lo mismo Guskin aconseja para las audiciones. El punto clave para él, cuando un actor acude a un casting, es que lo único que un actor tiene en su haber es una separata sin contexto, sin información sobre el personaje, ni la obra ni la serie a la que se aspira participar, y, para la mayoría de los actores, supone, como se puede entender, un gran problema, porque se sumerge en un juego apenas sin reglas. Pero, lo que propone Guskin es que, en lugar de tomar dicha situación como una desventaja, se vea como una ventaja. Una ventaja porque dicha situación debe permitir al actor mostrarle al director de casting de turno o al director de la obra la manera de explorar desde la nada, la creación absoluta. La capacidad, por ende, de sorprender y de sorprenderse a uno mismo:

“Cuantas más cosas les diga el actor del personaje y cuanto más trate de interpretar las ideas que sugiere la descripción del papel, menos oportunidades para reaccionar tendrán los espectadores. Cuando todos los actores van detrás de lo mismo, los directores de reparto ya lo ven venir y se aburren. Lo que de verdad necesitan es sorprenderse. Necesitan descubrir al actor allí mismo, durante el propio casting. [...] “

“Cuando nos preparemos para un casting, sacaremos de la página el texto de los demás personajes igual que nuestro propio texto. Con esto quiero decir que haremos nuestro lo que oímos de los demás. Diremos las frases en voz alta. Improvisaremos con ellas. Asociaremos libremente con ellas. Verbalizaremos nuestros pensamientos y sentimientos sobre lo que oímos. De

hecho dedicaremos más tiempo a las frases de los demás personajes que a las nuestras.” [...]

“Con respecto al vestuario, no pensaremos en cómo es o va vestido el personaje. Al contrario, nos vestiremos con lo que nos resulte más fácil y nos haga sentir más cómodos con las palabras y las frases del personaje. Dejaremos que el mismo personaje nos diga qué debemos ponernos o no ponernos. Nos vestiremos para nosotros mismos, no para el espectador. Si creemos que tenemos que estar sexys, nos vestiremos para estar sexys, no para parecerlo. Confiamos en nuestro instinto.” [...]

“Hay que llegar al casting con nuestros propios planes, pero abiertos para aprovechar las nuevas opciones que se nos puedan presentar. [...]

“La clave para hacer un casting es diferenciarse de la masa: dar a conocer a los que te observan muchas opciones en lugar de intentar complacer al director adivinando cuál es la versión que él desea. El actor que se dedica a sentirse libre y receptivo a sus reacciones es el actor a quien querrán observar. A los directores les gusta dirigir. Están más que dispuestos a dirigirnos si somos interesantes, incluso cuando les ofrecemos una opción distinta a la que esperaban. Pero si no estamos libres no somos interesantes. Si el director nos sugiere algo, démosle una oportunidad. Pero no dejemos de explorar los lugares que nos resultan más naturales. Tenemos que ir a muchos lugares para encontrar el más apropiado. Pero, aunque solamente funcione una de las opciones, el director lo verá y eso es lo que recordará. La exploración equivale a libertad. Por tanto, no intentemos complacer” [...]

“Todo actor siente miedo. El principiante a no tener talento, y el experto, a no decepcionar. Pero no hay mayor miedo que el que se siente al presentarse a un casting para conseguir un papel. La mejor manera de tratar el miedo es atacándolo. Por ejemplo, si al principio de un casting tenemos miedo de ir despacio, lo mejor es hacer una pausa muy larga antes de empezar. No digamos la frase. Dejemos que el silencio obligue al lector que da la réplica y a los demás a levantar la cabeza, obliguémoslos a dejar de hacer lo que estaban haciendo. Con la espera estamos desafiando al miedo. Primero sentiremos que el miedo se intensifica. Pero luego se disipará y nos sentiremos más fuertes y libres para hacer lo que deseamos hacer. Normalmente los actores no se dan tiempo. Quieren acabar lo antes posible. Pero eso significa que están muertos de miedo. Si tenemos miedo a que no nos salga la voz, diremos la primera frase gritando, ¿miedo a la calma?, susurraremos nuestra primera frase, ¿miedo a quedarnos en pie sin movernos? ¡Nos quedaremos clavados como una piedra! En los castings lo peor que puede hacer un actor frente al miedo es protegerse o buscar seguridad. Así no perderá el miedo, tendrá miedo igual. Pero, cuando ataca el miedo de frente, está atacando su intelecto, y entonces solo contará con su instinto. Si un actor está hecho para ser actor, trabajará mejor cuando se exponga y afronte sus límites”

Desde luego, la propuesta de Guskin es arriesgada, es revolucionaria, y es atractiva. En España, y más concretamente en Madrid, la persona que enseña según estas directrices es el maestro Adan Black. Él siempre habla en sus clases desde la misma perspectiva de Guskin: la clave está en vivir intensamente momento a momento, ser conscientes de que solo existe nuestro aquí y nuestro ahora, y estar dispuestos a seguir los impulsos que se tengan, nos lleven donde nos lleven, porque, como dice Guskin: “en la actuación, como en la vida, lo que interesa es el viaje, no el destino y ¡Actuar es

un viaje!”. Y desde luego, los resultados son excelentes. No hay más que ir a uno de los Shows que gratuitamente presenta Adan Black en su escuela como muestras de sus alumnos, y se puede observar una calidad, técnica e interpretativa impecable. Los actores que participan en dichos shows, todos ellos, actúan desde la verdad y son absolutamente creíbles. Luego, cada uno de ellos puede tener un hándicap que resida en su perfil, en fallos de voz, en falta de entrenamiento físico, etc. Pero el nivel es bueno para todos ellos, y eso hace a un director de escena y un *coach* un buen director de escena, ya que saca partido de todos sus actores y busca explotar lo mejor de ellos desde la verdad del texto. Un método interesante muy a tener en cuenta en el panorama actual interpretativo español.

Reflexionar sobre las diferencias que hay entre interpretar en un medio o en otro es básico para poder entender el nivel interpretativo de cada actor, poder seleccionarlos en función de su valía y, por supuesto, ayudarles a mejorar sus puntos débiles (ya sea el caso de un director, un director de casting o un *coach*). El denominador común de toda interpretación es, sin duda, transmitir la “verdad” del personaje que se represente y escuchar al compañero que tienes delante. La escucha ha de ser activa, pues nunca se deja de actuar. Hay algunos maestros de la interpretación que dicen que la calidad de un actor se mide en su nivel de escucha. Eso es igual para el teatro y también para la cámara, como lo son también los diferentes registros interpretativos y el ritmo que cada uno puede tener para la comedia y el drama.

En definitiva, las diferencias entre actuar en televisión y en cine (ante la cámara) y delante de un escenario son mucho más grandes que lo que se cree. Y también la diferencia entre una actuación televisiva y cinematográfica, como ya reseñamos anteriormente. Parece más “fácil” trabajar delante de la cámara porque aparentemente ante cualquier error, ya sea de texto o de cualquier índole se puede parar y comenzar de nuevo. Pero la realidad es que interpretar ante la

cámara tiene otro tipo de dificultades que difíciles de solventar. Una de las más complicadas de sortear ante la cámara es que el rodaje o la grabación no suelen ser cronológicamente realizados. Las secuencias pueden ir grabándose por conveniencia de otro tipo de requerimientos (y, de hecho, es lo más común, que se grabe/ruede por orden de localización, etc.) y por ello las secuencias desordenadas obligan al actor a conocer con precisión cuál es el estado de ánimo, los antecedentes y todo lo que le ocurre a su personaje en ese preciso momento, y que además sea capaz de meterse en dicho estado y expresarlo en cuanto dicen la palabra “acción”, a pesar de que le rodee todo un equipo técnico que está trabajando en lo suyo, que prefiere que el actor se mueva o que actúe de una manera u otra... Para conseguirlo, los actores preparan el denominado “arco” del propio personaje, heredado de la interpretación teatral, que viene a ser el estudio pormenorizado, secuencia a secuencia, de todo lo que le va pasando, de forma que cuando un actor ha de rodar o grabar una secuencia determinada sabe con antelación cómo debe sentirse y qué es lo que está “viviendo”. En teatro, en cambio, se vive de una manera más intensa la escena y, por ende, el proceso emocional del personaje viene normalmente mucho más rodado. Pero en un escenario se debe de mantener la concentración durante mucho más tiempo y se necesita ser capaz de integrar cualquier imprevisto desde el propio personaje y asumir todos los riesgos que supone representar algo que está vivo, algo que puede acabar en éxito o fracaso rotundo en cuestión de segundos. Cada medio, por tanto, tiene sus dificultades meramente propias.

Una vez le preguntaron a Al Pacino si no se cansaba de repetir tantas veces una misma obra de teatro. “Al contrario”, dijo él, “donde me canso a veces es en el cine porque tenemos que repetir muchas veces una toma y eso puede llegar a ser monótono. En teatro no hay dos funciones iguales. Tú no estás igual un día que otro, y tus compañeros de reparto tampoco. En cada función te sorprenden con

algo nuevo, descubres algo nuevo, vives algo nuevo. Además, si no tienes doble función, entre una función y otra pasan al menos veinticuatro horas...”⁴¹

Una de las características de trabajar frente a la cámara es el hecho de respetar la continuidad, lo que se conoce como *raccord*. Si en una escena un actor que bebe con un vaso medio vacío y, al cabo de unos segundos, ese mismo vaso está lleno sin que nadie lo haya rellenado, el espectador se dará cuenta de que no es real y se saldrá automáticamente de la historia. La responsabilidad de que eso no ocurra es de la figura del *script*, que antes de cada toma comprueba que todo está exactamente igual que en la anterior. Tanto en teatro como actuando frente a la cámara un actor debe de estar atento de manera muy precisa a sus “marcas”, lugares marcados en el suelo que señalan dónde la luz y la cámara estarán preparados para recibir al actor. Parece exagerado, pero si un actor se mueve unos centímetros del lugar establecido, si se aparta de la luz el espectador del teatro vería la cara del actor en sombra o en cámara podrían verse desenfocados o muy oscuros. El *raccord* es una dificultad añadida que, a veces, puede llegar a despistar a un actor por todos los detalles y la necesidad de atención que requiere. Es por ello que la práctica hará que un actor sea más creíble.

Si el script se encarga de que todo esté exactamente igual entre una toma y otra, ¿qué pasará durante la acción? El actor es el que debe de asumir la responsabilidad de lo que el script y el director le han indicado anteriormente, porque si no será imposible montar el plano máster con los planos-contraplanos de una conversación. De esa manera se logrará mantener el *raccord* durante cada toma.

Las diferencias fundamentales entre trabajar en teatro o frente a cámara son muchas y cada vez pueden presentarse unas nuevas. Por

⁴¹ Fuente: Foro y Blog Clandestino de Actores: http://clandestinodeactores.com/laplacenta/wp-content/uploads/2012/09/fallos_raccord2.png. [Última consulta: 29-08-2015].

ello, como dijimos anteriormente, solamente la práctica hará que el actor pueda sobreponerse ante cualquier situación o problema que se plantee en teatro, cine o televisión. En teatro normalmente se dedican varias semanas de ensayo donde probar y “arriesgar” buscando al propio personaje, en cine se ensaya mucho menos y en televisión, muchas veces, ni se ensaya. La velocidad de rodaje o grabación es otro de los factores fundamentales. En cine, normalmente, se suelen rodar entre dos y cinco secuencias por día, en las series semanales se llega hasta siete u ocho, pero en las diarias se graban más de quince en un día (por lo tanto, se exige mucha más destreza y concentración). Además, en las series diarias normalmente no se repiten las tomas más de dos o tres veces, lo que implica una mayor presión para el actor. La presión es algo inherente al trabajo e incluso a la vida del actor. En el escenario está expuesto a que ocurra cualquier imprevisto en cualquier momento, a que se le olvide el texto, a que un componente técnico o un compañero fallen, etc., y en cámara puede sentirse verdaderamente presionado si, por ejemplo, tiene un texto complicado en una secuencia con muchos figurantes, si está rodando ya fuera del horario previsto y siente que el equipo tiene prisa por terminar o también cuando está en rodajes de bajo o bajísimo presupuesto (que por ejemplo no haya ropa de repuesto si se la mancha, o si se moja con la lluvia, etc.).

Otra de las diferencias fundamentales entre actuar para cámara o hacerlo en un escenario es que la cantidad de texto que se necesita memorizar para teatro o una película suele ser más corto que el de una serie de televisión. En las series diarias, por ejemplo, normalmente cada semana se graba como mínimo un bloque de cinco capítulos, a un ritmo de, a veces, más de cuarenta páginas diarias. El tipo de memoria que se necesita para poder estudiar unos textos u otros es diferente. La memoria a largo plazo no se utiliza en textos de una serie diaria. Normalmente los textos de una serie diaria se “vomitan” y tienden a olvidarse, así como los de una obra de teatro se pueden

recordar por un periodo largo de tiempo (y de ahí la posibilidad de hacer varios pases, giras, bolos, etc.).

La proximidad con el público es otra de las diferencias fundamentales a la que los actores se enfrentan dependiendo del medio en el que se trabaje. En el teatro se comparte tiempo y espacio con el público, se siente lo que les está llegando, se puede conocer el silencio o las risas del público, su *feedback* en general. Actuando frente a la cámara no se tiene esa proximidad frente al público, con lo cual el actor se siente completamente desamparado. Las técnicas para poder concentrarse ante ello y que no decaiga la energía con muchas: abstraerse totalmente y centrarse en los demás actores con los que se comparte secuencia, centrarse en la situación y no salirse de ella a pesar de que el entorno sea totalmente abstracto e irreal..

En cualquier caso, una de las asignaturas pendientes en todas o la mayoría de las escuelas de interpretación anteriormente descritas es precisamente la de la formación ante la cámara (salvo honrosas excepciones como la escuela de Pape Pérez, Estudio Landén, Carla Calparsoro y algunos otros). Para hacerlo bien hay que conocer los secretos de la técnica cinematográfica o televisiva, saber si se está en un plano medio, en uno general o en un plano corto, adaptar la “actuación” a la distancia que se tenga con respecto a la cámara. Estas diferencias y peculiaridades las analizaremos en mayor profundidad en el siguiente capítulo.

Vamos a basarnos pues, además de la propia experiencia profesional adquirida a lo largo del tiempo en sets de rodaje, castings y preparación de los mismos, en bibliografía especializada como *La dirección de actores en cine*, de Alberto Miralles (Cátedra, 2001) y *Teoría y técnica del montaje* de Karell Reisz (Plot Ediciones, 2003), entre otros.

6.2. Angulación de cámara ejercida por el sujeto

La angulación normal, neutra, es aquella que se corresponde con la línea de la mirada humana. Si se ve de manera picada (es cuando la cámara graba a una altura un poco superior a los ojos -si tratamos acerca de sujetos- o a una altura media -si tratamos acerca de objetos- utilizándose para transmitir una sensación de inferioridad, fragilidad o ridiculizar al sujeto) o contrapicada (es cuando la cámara graba a una altura un poco inferior a los ojos -si tratamos acerca de sujetos- o inferior a la altura media de un objeto -si tratamos acerca de objetos- utilizándose para ensalzar y magnificar al sujeto, o ensalzar su tenebrosidad). Sin hablar de los planos cenital (plano realizado desde arriba, justo encima de los sujetos u objetos, con un ángulo de 90 grados perpendicular al suelo, como si se hubiese captado desde un satélite o un helicóptero; este plano otorga generalmente de un efecto estético a la imagen) o el nadir (se sitúa totalmente por debajo del sujeto, con ángulo perpendicular al suelo, usado para dar dramatismo, interés a la escena o dinamismo).

El actor debe de tener en cuenta el tipo de plano en el que se está trabajando. Si es un primer plano, un plano general, picado, contrapicado... La intención con respecto al carácter y a la intención del personaje variará mucho en función de uno u otro.

El plano que se corresponde con la mirada humana es el de 40 mm. Y, si nos adentramos en las diferentes composiciones de plano, diremos que 9,8 mm. es lo idóneo para captar una gran escena, donde suceden acciones cerca y lejos, y en la cual todos los elementos del cuadro están a foco. Hay que tener cuidado como actor con estos planos, y el director ha de estar muy atento, ya que los laterales de la imagen pueden distanciarse, así como a los actores que estén más cercanos a él.

Así, nos encontramos con otros tipos de objetivos, como los angulares (18mm y 25mm, frecuentes; y 32mm.). La elección de una

óptica u otra dependerá de la distancia de la cámara o de la composición del cuadro para planos generales o de conjunto. Además, como actor, se ha de permanecer constantemente alerta ante el tipo de plano que se presenta. Porque no es lo mismo actuar ante un primer plano que un plano general, y tampoco un angular o un teleobjetivo. Siempre se ha de permanecer atento a las indicaciones del director, y, si no las hay, pedir las. Es muy importante saber en qué plano te encuentras como actor para poder expresar todo su potencial⁴²

Pongamos un ejemplo en el que Stanley Kubrick, en *El resplandor*, colocó una cámara, con una angulación totalmente nadir, en la escena de Jack encerrado en la despensa. Evidentemente, la idea de dramatismo queda patente, pero tuvo que especificarle a Jack Nicholson que su personaje debía hablarle a Wendy sin fijar la atención en ella a través de la puerta cerrada, si no que debía hacerlo dejando caer su mirada hacia la cámara. Y es por ello que son tan importantes las indicaciones de un director, porque puede ser que no estén ni en guión (Kubrick improvisó el tiro de la cámara en el set en este caso, con lo que probablemente Jack Nicholson tenía pensada su escena de una manera que finalmente tuvo que cambiar).



La elección de plano en función de la mirada humana ha de ser preciso en función de lo que el director quiera resaltar del actor. De esta manera se podrá ver toda la escena enfocada. Algo que se deberá de tener en cuenta es utilizar con precaución planos generales en

⁴² Miralles (2001): *La dirección de actores en cine*. Madrid, Cátedra.

localizaciones interiores, ya que pueden distar los laterales del centro de la escena y también distanciar a los actores que están en cuadro. Si se elige un objetivo u otro será en función de la composición del cuadro para planos generales o de conjunto.

La precisión del foco es muy importante, ya que la toma en profundidad es muy limitada y el foco ha de ser muy preciso, ya que se saldrá de cuadro si se mueve demasiado y es, por ello, desaconsejado (la cámara no permite mucha libertad de movimientos). Otro concepto a tener en cuenta es la falta de definición, ya que los elementos y el actor interactúan, y peligra la definición en cuadro. O bien, la lentitud del personaje cuando se mueve hacia la cámara, ya que se usa para poder seguir al personaje sin que la multitud parase. Es un plano efectista y bastante expresivo, pudiendo desenfocar en primer término a un personaje resaltando el entorno y quedando completamente desenfocada la parte de detrás.

El zoom, por su parte, posee distancia variable. Una de las ventajas que posee la lente es la posibilidad de pasar de una a otra sin tener que cambiarla, consiguiendo además una mayor definición. Se le denomina también “travelling óptico”, el cual es un travelling más fácil de ejecutar.

6.3. Tipos de objetivos y lentes usados para cada tipo de escena.

Plano secuencia y general: se usa principalmente el objetivo angular. En él los actores han de estar preparados para participar por completo en la escena, sin trampa ni cartón.

Plano medio: se utiliza un 40-50 mm. si no se requiere profundidad de campo. Si además los actores están en blanco y negro, se ha de poder cambiar de uno a otro porque sino se rompe el raccord óptico.

Primer plano: se utiliza el 75 mm., ya que ofrece una definición plena. Evita, además, la rigidez que el plano angular otorga al rostro del actor. Es además largo para que los fondos quedan más aplastados. Es además interesante para planos de busto. También pueden usarse el 100 mm. y 250 mm. en cuanto a la distancia que tiene la cámara y el objeto o actor que sea filmado en primer plano tendría que tener mucho tiro (cámara echada hacia atrás). El travelling óptico es más fluido, pero también menos cinematográfico.

Podemos clasificar los objetivos en función del ángulo de campo:

Normal: con ángulo de 45° (distancia focal normal) 35mm y de los 50 a 55 milímetros.

Teleobjetivo: con ángulo inferior a los 45° (distancia focal larga).

Gran angular: con ángulo superior a los 45° (distancia focal corta).

La luminosidad o abertura de diafragma es la cantidad de luz que se llega a percibir a través de la lente frontal de un objetivo. Si un objetivo posee de mucha luminosidad, es posible realizar imágenes de calidad con poca luz. La exposición dependerá también de la cantidad de luz que las lentes del propio objetivo durante un tiempo determinado⁴³.

⁴³ Reisz, Karl (2003): *Teoría y técnica del montaje*. Madrid: Plot Ediciones.

6.4. La distancia focal en la interpretación.

La distancia focal es, en milímetros, la que existe entre el centro óptico y la superficie de la película o sensor de la imagen, cuando ésta se encuentra proyectada. En la profundidad del campo intervendrán tres factores: apertura del diafragma, la distancia del motivo (del actor, en este caso) y la distancia focal del objetivo. Es el rango de distancia en el que el actor se verá nítido en un fotograma, y también los demás elementos que queremos destacar sobre el fondo.

A veces, habrá una profundidad de campo muy exagerada para poder hacer una introspección psicológica fuerte de los personajes, aislándolos del resto, y a veces habrá una profundidad de campo mínima, cuando lo que pretendemos es hacer una descripción del personaje y su entorno.

La profundidad del campo aumenta cerrando el diafragma. Si se tiene una apertura media del diafragma (normalmente 8 u 11 en las cámaras analógicas), se obtendrá más nitidez. También puede ser aplicado a objetivos más pequeños en cámaras digitales. La profundidad de campo será mayor en función de las siguientes premisas:

1. Decrece el tamaño de apertura de la lente.
2. Aumenta la distancia al sujeto (actor).
3. Decrece la distancia focal de la lente.

Por otro lado, se alza el diafragma, orificio regular compuesto por laminillas metálicas imbricadas entre sí en el interior del objetivo. Ese orificio determina el diámetro del haz luminoso y la intensidad que atraviesa el objetivo y marcará la extensión de la profundidad de campo. La velocidad de obturación, por su parte, es el tiempo en el se abre o se cierra el obturador a través de las cortinillas propiamente dichas.

Si el tiempo aumentara o disminuyera, el tiempo de exposición de la imagen aumentará o disminuirá de forma parecida a la que el diafragma es ajustado. Si la necesidad existente es que un actor en movimiento sea captado de manera nítida, se necesita una velocidad alta de obturación. Va a depender de la velocidad del motivo (del actor en este caso) y la distancia del objetivo al propio motivo. Si el motivo se mueve hacia la cámara o se aleja, se necesitará una velocidad más lenta que se cruza el encuadre.

En función del ángulo visual, encontramos diferentes tipos de objetivos:

Normal

Desde los 35mm. y de los 50 a 55 milímetros, son los objetivos estándar. Todos ellos alcanzan un ángulo de visión de unos 45°. Dan naturalidad y poca distorsión en la perspectiva, por lo que se plantean para escenas generales y descriptivas. Se puede dar un toque de psicología distorsionando la perspectiva realizando la toma fotográfica desde muy cerca.

Gran Angular

El gran angular permite tomar un área muy extensa, es un ángulo de visión que alcanza una cifra superior a 45°. Ofrece una mayor profundidad de campo. Esta clase de objetivos pueden crear

una ilusión óptica llegando a distorsionar el tamaño real de los objetos, haciendo ver que se encuentran mucho más lejos de lo que no lo están. Los objetos más cercanos al objetivo son exageradamente más grandes y los más distantes, parecen más pequeños de lo que son realmente. Interpretativamente, se otorga de una psicología al personaje que no se aprecia con otro tipo de óptica. Se magnifica, encuadrado además en un entorno en ocasiones pseudo-onírico.

Ejemplos de angulares los podemos ver en Luc Besson en general y en *Juana de Arco* en particular. En la siguiente secuencia podemos ver una Juana de Arco casi ascendiendo a los cielos. El actor ha de saber que su presencia va a ser distorsionada y magnificada, con



Juana de Arco (1999) Luc Besson

lo que deberá tener en cuenta que una sobreactuación puede costarle caro o ser lo idóneo para la secuencia. Esto lo decidirá el director que es el que en su cabeza posee la visualización completa de la narrativa.

En el cine español, los dos mayores exponentes del uso continuado del gran angular para ganar en surrealismo y sensación onírica, así como el tratamiento irreal de los personajes son Javier Fesser y Alex de la Iglesia, cada uno con su estilema de autor correspondiente, vienen a recordarnos que muchas veces el surrealismo es más real que la propia realidad

El teleobjetivo



Camino (2008), Javier Fesser



El día de la bestia (1995) A de la Iglesia

Alcanza una distancia focal de más de 60 milímetros, y por ello recibe el nombre de teleobjetivo. Existen teleobjetivos de hasta 2000 milímetros. Pueden acercar un motivo por muy lejano que se encuentre. Posee un mayor alcance al sujeto (actor) u objeto, ya que ofrece la posibilidad de acercarse al motivo para el encuadre. El ángulo de visión es más estrecho, y es por ellos que solamente se podrá encuadrar una parte del cuadro real que se componga. El teleobjetivo lo que hará será eliminar los elementos sobrantes de alrededor del centro de interés. Su profundidad de campo es muy reducida.

El teleobjetivo nos da la impresión de que los elementos se encuentran más cerca unos de los otros de lo que el ojo humano percibe. El teleobjetivo es usado, fundamentalmente, para retratar motivos lejanos de manera cercana pero también para conformar paisajes, entornos, atmósferas realistas y de manera documental. Desde un punto de vista interpretativo, el teleobjetivo es una manera realista de retratar a los personajes. Con su fuerza, su potencia, su candidez o su maestría, pero de manera natural. La interpretación ha de ser enérgica y enfocada exactamente a las pretensiones del director.

Un claro ejemplo de ello es la siguiente secuencia de *Braveheart*, de Mel Gibson. En ella se aprecia toda la fuerza de los personajes, pero de manera potente, realista y enérgica.



Un ejemplo claro de director español que abusa (de manera sobresaliente) del teleobjetivo es Daniel Sánchez Arévalo. Sus conversaciones suelen ser unos planos-contraplanos que subrayan intencionadamente al emisor o protagonista de la escena con respecto al fondo, que casi se convierte en un fondo abstracto, como en las fotografías o retratos profesionales. Es lo que denominamos efecto Bokeh.

azuloscurocasinegro

una película de daniel sánchez arévalo



Azuloscurocasinegro. Daniel Sánchez Arévalo (2006)

Sánchez Arévalo lo que pretende con este tipo de planos es, básicamente el hacer un retrato psicológico de los personajes que encuadra y, por tanto, olvida el contexto para situar al personaje en el aquí y el ahora. Es como lo que hablaba Guskin: la verdad sin interpretación, sin filtro, la esencia del personaje se encuentra desnuda ante el frío ojo de la cámara.

Zoom

Se distinguen de los demás porque tienen diversas distancias focales y captan ligereza y rapidez. Es uno de los más utilizados en exteriores. Hay diferentes clases: teleobjetivos zoom, grandes angulares zoom o macros zoom.

Ojo de pez

Distorsionan la perspectiva de las líneas de una imagen, haciendo que se curven hacia fuera. Los de 35 mm. tienen una focal 6 y 16 mm. Algunos proporcionan una imagen rectangular mientras otros proyectan un círculo central en el centro de la película, realizando una cobertura completa de 180° sobre una imagen.

Macro

Macro es la capacidad de un objetivo para enfocar a una distancia muy corta. Se caracterizan por enfocar a distancias muy cortas, reproduciendo los elementos o imágenes enfocados a un tercio o cuarto de su tamaño real. Son ideales para poder realizar planos detalle de flores, texturas, actores, etc. Un actor ha de saber que los movimientos con este tipo de objetivo han de ser muy pausados y certeros, casi inexistentes.

Lente de aproximación

Se utiliza para la reproducción de objetos muy pequeños, representando un gran problema para los objetivos normales, ya que estos están diseñados para actuar de forma óptima en ajustes al infinito. Los objetivos normales para cámaras de 35 mm. sólo enfocan a partir de 40 cm. Esto es suficiente para objetos del tamaño de una postal. Aproximaciones mayores pueden obtenerse usando objetivos macro o con anillos intermedios.

Ninguna de ambas soluciones es económica, y ambas reducen la apertura efectiva, requieren exposiciones de más duración. Las lentes de aproximación son comparativamente económicas, no aumentan el tiempo de exposición y, como los filtros, son pequeños y de poco peso. Operan como un objetivo macro delante del objetivo normal, reduciendo la distancia focal sin variar su extensión, y aumentando la escala de reproducción disponible. De esta manera es fácil captar pequeños fascinantes objetos como flores, insectos, monedas o sellos.

6.5. Uso expresivo de la planificación para el actor.

Gran Plano General (GPP)

Es el más adecuado para situarse en la acción cuando esta se desarrolla en un gran escenario. Habrá que investigar inicialmente dónde va a desarrollarse la mayor parte de la acción para acentuar la soledad de uno o más personajes. Podemos verlo en géneros fantásticos y de aventuras, como en la saga de Harry Potter.

Plano General (PG)

Este tipo de plano va a definir las relaciones de los personajes de manera más real y efectiva. Se podrán distinguir a los personajes y ver sus acciones tanto en interior como en exterior. Es conveniente cuando existe algún tipo de participación de actor en la escena y no está de simple figuración. El actor ha de estar más concentrado en lo que sucede. Se usa para luchas, batallas, grandes contenidos, etc.

En cine español, el plano general es usado principalmente para cine histórico, en el cine de los años 50 y el documental. Por ejemplo, *Alatriste* de Agustín Díaz Yanes tiene muchos planos generales que describen de manera casi pictórica las hazañas del Capitán.



Alatriste (1999), de Agustín Díaz Yanes

Plano Medio (PM)

Disminuye el tamaño de los objetos y los actores. Supone una reducción del cuerpo. Se recomienda para trabajar después del plano general, y ver algo importante desde más cerca.



Invasor (2012), de Daniel Calparsoro

El plano medio o plano americano se denomina así porque es un plano muy común en el cine clásico de Hollywood. Y Daniel Calparsoro, como director influenciado del cine estadounidense, hace mucho uso de él en sus películas.

Primer Plano (PP)

Con el primer plano se quiere mostrar la intimidad del actor, la introspección psicológica del personaje, en muchos casos. Hay tres tipos de primer plano: el PP de busto, cuando hay dos personajes, el PP de rostro (que es menos general) o bien el Primerísimo Primer Plano, donde se puede ver parte del rostro del actor. El actor ha de tener en cuenta que está acaparando el 100% de la pantalla, e incluso solamente una parte de su rostro, con lo que la interpretación ha de ser contenida y medida.

Nace con la televisión, sobre todo porque había planos generales hasta los años 50. EL plano general tenía connotaciones teatrales, ya que hasta entonces la guía era el teatro, fundamentalmente. No había a grandes rasgos, en la cinematografía precedente, forma de aislar al personaje para revelar su psicología, sus deseos, la conversación entre los personajes. Con el primer plano se puede narrar fílmicamente lo que el personaje anhela, desea... Pero si se abusa de ello también puede generar tedio y abrumamiento del espectador. Debe de dosificarse, ítem más el primerísimo primer plano.

Claro ejemplo del uso psicológico del primer plano lo apreciamos en *Persona*, de Ingmar Bergman.



Persona, 1966 Ingmar Bergman

Además, en el cine español, un director que rompe con los esquemas cinematográficos de la época es Luis Buñuel, como por ejemplo con este primer plano en *Un perro andaluz*, de 1929.



Un perro andaluz (1929) Luis Buñuel.

En la actualidad del cine español, los primeros planos son muy usados por Pedro Almodóvar.



Tacones Lejanos (1991), Pedro Almodóvar.

Continuidad y *raccord* visual

Siendo equivalente a la sintaxis literaria, se aprecia con ella la diferencia entre la estética del cine y el mundo del teatro, ya que, al haber montaje, se necesita una persona encargada de visualizar si todo tiene coherencia narrativa, y ésta es la script.

Hay diferentes tipos de *raccord*⁴⁴:

- el *raccord* direccional, en el que el movimiento del actor u objeto ha de tener la misma dirección. Se puede falsear la continuidad cambiando el eje de la cámara, con un plano-puente en travelling que funcione como unión;
- el *raccord* de mirada, en el que varios personajes en varios planos, se elige un eje y todos los personajes que están situados a la izquierda del eje miran a la derecha. Los situados a la derecha a su vez, miran a la izquierda;
- el *raccord* de movimiento, en el que el movimiento de uno o más personajes se toma en diversos planos y se ha de cuidar la velocidad de movimiento para dar sensación de continuidad;
- el *raccord* óptico, el cual narra la continuidad en función de las lentes iguales o correlativas parano perder la armonía del conjunto;
- el *raccord* de planificación, mediante el cual los tamaños de plano han de ser correlativos o armónicos;
- el *raccord* de luz, función del director de fotografía, el cual es responsable de mantener una atmósfera continua;
- el *raccord* objetual, con el que el script se cuida de que los objetos con los que los actores interactúan sean manipulados con la misma mano que en la anterior toma, sean los mismos, no tengan manchas que antes no tenían.

⁴⁴ Recogido de Konisberg (2004) *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid, Akal.

6.6. Coreografía cinematográfica y movimientos actorales.

El primer paso será preparar la coreografía, en coro o con protagonistas. Al prepararla, importa la lógica de la acción. Importa que las secuencias estén planificadas de tal manera que sea naturalista y determine la acción enmarcada en un espacio escénico, como el “espacio sagrado” en teatro. Dicha planificación se realizará en función de los actores en el *story board*. La coreografía básica a la hora de componer un plano se basa en el cuadro, en profundidad y circular. Dependerá de los movimientos que vayan a realizar los actores en consonancia a las acciones que realicen. El eje lo determinará la cámara y el eje de los actores se establecerá en función de ella (tipo de objetivos, plano, etc.). Se debe decidir dónde se situará la coreografía en movimientos básicos, ya sea en un solo término, en dos niveles o circular-envolvente. El segundo paso a dar será en de rodar por zonas o por personajes, en función del desglose realizado. Por ejemplo, el desglose del Rick's Café en *Casablanca*. El movimiento de entrada es claro: la gente está en grupos de mesas, y los personajes centrales de cada mesa van dando paso, protocolariamente, a los demás. Los planos generales nos muestran el ambiente, la cantidad de mesas, etc. Los planos más cortos aportan información de cada uno de los ejes de cada punto de convergencia actoral.



Casablanca (1942) Michael Curtiz

Si se prepara la coreografía en función de los personajes, serán planos cortos, y el actor ha de tener en cuenta que se va a trabajar mucho más con sus intenciones y su trabajo actoral que en otro tipo de planificaciones. El movimiento de actores y cámaras, por su parte, será un trabajo en determinados planos que conforman una secuencia (cámara estática/sujetos estáticos, cámara móvil/sujetos móviles).

Todas estas técnicas básicas tienen una función primordial: dirigir la atención del espectador y destacar elementos concretos de la historia. Los movimientos básicos para enfatizar momentos clave de la historia serán cuando la cámara se acerca progresivamente al sujeto, cuando el sujeto se acerca a la cámara, o bien cuando el sujeto y la cámara se acercan uno a otro progresivamente. La elección de uno u otro dependerá básicamente de lo que se pretenda hacer en cada caso. El círculo de atención dramático, en su caso, sirve para una escena íntima o una panorámica, para dar mayor intimidad al personaje. Un personaje atractivo tiene vida propia, no llama la atención desde el primer momento. Por ejemplo, si se quiere destacar a un actor de su coro, la cámara, el movimiento de cámara puede usarse de diferentes formas: En panorámica de un sujeto a otro, acercándose a dos sujetos y después dirigiéndose a uno de ellos para aislarlo, un actor se termina adelantando y entra en primer plano; o bien, cuando el actor se vuelve para mirar a cámara, lo que se terminará por hacer es destacar cada vez un personaje para otorgar una situación de igualdad, y eliminar un personaje o bien mostrar en plano busto el que se adelanta para poder enfatizar de la mayor manera posible la escena. Si se quiere trasladar la atención de un sujeto a otro, o bien lo seguimos cuando pasa al lado de un segundo sujeto y volvemos al anterior, o bien la cámara vuelve desde un primer plano y descubre a un segundo actor en cuadro. Si se quiere relacionar o presentar personajes, las opciones pueden ser seguirá al actor de un espacio a otro o bien seguir en paralelo el movimiento de un sujeto

dentro de un único espacio escénico.

La coreografía avanzada en espacios reducidos se usa para evitar la monotonía. Se pueden repetir los movimientos en travelling y así romper el plano. Se usará el travelling hasta una posición para poder mostrar varias fases del diálogo y retroceder hacia la zona de interés regresando a un tercer movimiento desde su punto de partida. Hay que tener varios factores en cuenta a la hora de componer una escena, como serán las consideraciones narrativas (acciones concretas descritas en guión) o las consideraciones dramáticas (incluyen los segmentos que influyen en la comprensión emocional de una secuencia). Se ha de tener también en cuenta el punto de vista (plano subjetivo, omnisciente, etc.), la lógica narrativa (la historia la determinarán las acciones de los personajes), el contacto visual (por ejemplo, en *House of Cards*, el protagonista Kevin Spacey, interpretando a Francis Underwood, empatiza con el espectador en ocasiones hablando directamente a cámara), el tamaño del cuadro o plano (se usa para dar más o menos intimidad al personaje) y las consideraciones gráficas (letras impresionadas, como vemos también en muchas series de televisión contemporáneas).

En la planificación de secuencias y su círculo de acción dramática existen dos planteamientos espaciales fundamentales, que serán el colocar la cámara dentro de la acción (más objetivo) o bien el sacar la cámara para mirar de dentro de la acción desde fuera (más subjetivo). Para desarrollar una acción desde dentro o fuera se denomina el círculo de acción dramática.

La planificación de secuencias en espacios reducidos suele ser habitualmente con movimientos de cámara largos y continuos. En la dirección actoral se debe mover y falsear a los actores y de esa manera sacar el máximo rendimiento a su trabajo. Para ello hay

estrategias como trampear, establecer la acción más importante en segundo plano... Los movimientos se acaban cubriendo con el diálogo, las acciones físicas, accesorios y puntos de vista, planos de reacción y entradas y salidas de personajes. En el armazón general de la secuencia (plano master), se inserta esto y acaba dinamizando la secuencia. El punto de partida inicial es las viñetas y *el story board*: unir viñetas y simplificar las cosas que han sido eliminadas. Con pocas viñetas para combinar dos en un solo plano. Huir del plano detalle, y globales para unificar estrategias: se hace un *story board* genérico y después se acaba resumiendo. Si se utiliza el encuadre indirecto, se verá una escena de un actor en primer plano, largo o medio y en segundo término una persona o dos que interactúan con una acción importante lo podremos resumir con un montaje visual paralelo simultaneando dos acciones. La tendencia actual es la de rodar en planos cortos o primeros planos y montarlos consecutivamente; para los actores no funciona bien, porque se desconcentran de su psicología y se alejan del personaje. Para ello, suele haber dos opciones: la secuencia que vaya desde el plano medio, pasando por el general y acabando en plano detalle, siendo ésta la práctica más habitual, o bien, diálogos cortos y dinamismo de los actores en escena, siendo más recomendado para la carga psicológica de los actores y más teatral y efectista.

7. El espectador: técnicas escénicas y claves que diferencian la interpretación teatral de la cinematográfica.

Ya hemos hablado anteriormente de las diferencias que existen entre la interpretación teatral y la interpretación ante la cámara, y por qué son diferentes. Ahora nos centraremos más en las técnicas que un actor ha de controlar para poder saltar de un medio a otro sin esfuerzos y ofreciendo en cada medio su más sincera interpretación y que no saque al público del texto que le está ofreciendo: que, más allá de ello, el público disfrute del texto a través del actor, sin añadidos, sin estridencias, sin sorpresas (sorpresas relacionadas con la incoherencia texto-interpretación-medio, claro está).

7.1. El espectador de teatro comparado con el espectador de cine: el espectador presente y el espectador ausente.

El espectador de teatro forma parte de la representación artística. La actividad que hace el espectador es un trabajo emocional, perceptivo, intelectual, aunque su sensación no es la de estar realizando un trabajo activo, ya que el objetivo último de la visualización de una obra de teatro es el disfrute, claro está. El cerebro del espectador trabaja de diferentes maneras cuando se deleita de diferentes artes, no ve por ejemplo de la misma manera una fotografía de Cartier-Bresson que una exposición de Picasso. De la manera en la que el espectador vive las experiencias de un determinado personaje está alerta, principalmente, a la energía y a las emociones que circulan en las tablas, de manera que esas sensaciones llegan al espectador y acaba interactuando con él. El espectador, por tanto, es el engranaje que cierra la representación artística, ya que el *feedback* del público es último objetivo de la misma. Y el espectador trabaja de manera activa para estar involucrado en la obra artística⁴⁵

⁴⁵ Tordera, A.(1978): *Elementos para una semiótica del texto (poesía, narrativa, teatro y cine)*, Teoría y técnicas del lenguaje teatral. Madrid, Cátedra, pp.155-159.

El espectador de cine participa de manera inconsciente en la proyección cinematográfica, aun sabiendo que lo que está viendo en la pantalla no existe, sino que se presentan unas imágenes codificadas por su retina a 24 fotogramas por segundo. Una vez superada la fase de percepción y el conocimiento de la imagen, hay que entrar en el trabajo emotivo para poder llegar a conocer las experiencias y las emociones. El trabajo emocional (dentro del contenido) se vincula directamente con el trabajo intelectual. El espacio del cine tiene unos puntos de vista, unos enfoques, unos encuadres que concretamente están reconstruidos para el público. Cuando un actor/director está creando para el espectador, para un público, ¿qué es lo que desea transmitir exactamente? Y de ahí que comience el trabajo de interpretación como un duro reto para satisfacer de manera atemporal y sin *feedback* inmediato. El actor activará, por tanto, una serie de técnicas básicas en la representación cinematográfica. Dicha representación cinematográfica, como ya mencionamos anteriormente, es muy diferente a la representación teatral, en la teatral el escenario es interactivo, los movimientos están vivos, hay sujetos reales de los cuales escuchamos su respiración, percibimos sus movimientos, etc. Es más sencillo interactuar con los actores de una obra de teatro, con dichos personajes, ya que están presentes continuamente en la acción y sienten y piensan a la vez. En el teatro, el espectador forma parte de la obra. Existen muchos tipos de teatro: el teatro de los sentidos (*La fura dels Baus*), teatro ciego, la Comedia del Arte, etc.⁴⁶.

7.2. Ideas claves que definen al espectador

La idea que una representación artística pretende es considerar que la representación artística existe principalmente para y por el público. Por ello, el actor tiene una enorme responsabilidad sobre el hecho artístico en sí mismo, a la hora de formar parte de ese mundo que muestra al espectador de manera subjetiva. El arte en general no

⁴⁶ Toro, F. (1987): *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galerna.

existe si no hay un espectador que reciba el proceso artístico. Lo artístico, para existir, necesita que sus manifestaciones sean enseñadas, que sean mostradas al público. Hay teóricos que piensan que una obra de teatro no empieza hasta que no hay un espectador que lo observa, por tanto todo empieza cuando el espectador está presente y forma parte. Todo artista, además, tiene en mente al espectador en el propio proceso de creación de la misma. Por lo que hay una relación esencial entre espectador y aquel que ha visto antes que el espectador (artistas, directores, autores, realizadores, etc.). Un actor vive las experiencias de manera que se las pueda ofrecer de manera realista al espectador, mientras que el espectador vive las experiencias para sí mismo y mediante la transmisión del actor, por lo que el papel del actor consiste en conseguir transmitir al espectador, pero antes de poner el papel en el actor tiene que pasar por una persona que lo idee y lo plasme en papel.

El artista va a estar desde el principio en un proceso de escritura. Siempre hay un proceso de interacción con el espectador. En toda obra artística, por tanto, se estimula el placer del observador, de manera más o menos acertada. Hay otro aspecto que comparten ambas artes, y es que el espectador cuando se sienta ante este micromundo selecciona ante una misma propuesta, es decir, los espectadores tendrán respuestas diferentes debido a que cada espectador individual posee de un bagaje cultural diferente.

Lo que la obra no le enseña, el espectador no lo ve, por lo que hay que al espectador el actor debe de mostrarle unas pautas básicas, unas pistas para que éste siga la línea que el actor le propone. Por supuesto han de estar ahí, el actor debe de mostrar todo lo que el espectador quiere que perciba, si lo percibe de una manera sesgada recibirá el mensaje de manera errónea, ya que el espectador siempre se va a basar en la propuesta del actor, no en ninguna otra.

7.3. Diferencias entre el espectador de cine y el espectador de teatro explicado desde la perspectiva de las diferentes escuelas de interpretación.

Desde la escuela soviética se plantea una manera de entender la interpretación desde un punto de vista. El espectador está presente en la misma desde la creación de la obra. También tenían en cuenta las diversas escuelas y estilos que no existían anteriormente en los años

20.

Eisenstein afirma que el actor posee de unas necesidades que necesita transmitir al espectador. Un espectador que en dicha época era principalmente analfabeto, y quería llegar a él. El cine soviético no pretendía llegar al intelecto sino a las entrañas, a lo más pasional de cada uno. Quiere provocar un “shock” que provoque desasosiego en el espectador, y lo consigue mediante el choque con las imágenes. Concibe un sistema experimental de montaje que pretende llegar al espectador, y esto es llamado montaje de atracciones. Y de aquí salieron nuevas vanguardias, nuevas corrientes y estilos. Y para hacer esto necesitaba actores diferentes, que rompieran, elaborados. Y buscaba un “conjunto incompetente”. Consiste en el choque de imágenes tanto desde el punto de vista interno como externo, pues para Eisenstein el elemento esencial del cine es el montaje (puesto que confiere significado a la obra, ideología), y así mostrar al espectador sus motivos ideológicos. Nos llega a partir del shock, inducir al espectador estímulos, provocándole (como un golpe en el estómago) más abajo del corazón y esto se denomina “atracción” (por el cual alguien observa y de aquí surge la necesidad de choque). El problema con el que se encuentra Eisenstein es como descontextualiza al espectador. Habla de la imagen como signo.

Según Eisenstein, la puesta en escena cuenta con tres elementos esenciales⁴⁷:

- Puesta en juego: Interacciones que se crean con los actores, el decorado, el vestuario, el atrezzo, etc.
- Puesta en gesto: como ese juego necesita ser gestualizado.
- Puesta en cuadro (encuadre): diferencia entre el teatro y el cine.

Esto nos permite entrar de lleno en el actor, por lo que según Eisenstein para elaborar su mensaje necesita de un actor formado en unas características determinadas, y nace para esto la escuela de la gestualización (FESK, Rusia de los años 20), que busca crear actores que trabajen el gesto. Y se crea la gimnasia expresiva, es una de las técnicas expresivas que va a utilizar el actor de la FESK (actores excéntricos).

7.4. Puesta en escena teatral y puesta en escena audiovisual.

La puesta en escena en cine se monta a un ritmo mucho más breve que el del teatro. En París, a partir de 1850, se van sucediendo cambios sustanciosos, llega la corriente romántica (Romanticismo). El público que acudía tenía un nivel alto, tanto intelectual como económicamente. El actor tenía una interpretación propia y exagerada, de manera que se vendían a ellos mismos, eran actores divinizados. Una actriz ejemplar es Sarah Bernhardt, ya que era una mujer exageradamente dramática y expresiva, y además había aprendido las múltiples maneras de exteriorizar el sufrimiento, y las ponía todas juntas para trasmitirlas. Esto hacía que resultase muy exagerada y esto hacía que llegara al público y lo consideraba una obra bien hecha y bien interpretada. Era una mujer camaleónica. El actor que propone A. Antoine⁴⁸ es naturalista, provoca al espectador.

⁴⁷ Eines, Jorge: (1997) *Alegato a favor del actor*. Madrid, GEDISA, 1997

⁴⁸ André Antoine fue director de escena, autodidacta, fundador y animador del Théâtre Libre en París.

7.5. Las claves de la iluminación.

Podemos establecer las diferentes claves de la iluminación en escena cronológicamente:

1. Sombras chinescas.
2. Diorama
3. "El fantasma de Pepper", mediados S.XIX (1850), comienzos de la fotografía.
4. La puesta en escena. Para Adolf Appia, la luz, al principio, ocupaba un lugar terciario, lo más importante era la interpretación de los actores y lo secundario era como se arma el espacio (decorados que acompañan a los sujetos en la puesta en escena). "El espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa"⁴⁹.

La luz relacionará a los actores con los actores y con el espacio. Llegaron unas personas, que quisieron dar importancia a las pinturas y a las telas del teatro, por lo que querían que se viesen las telas, y que estuvieran bien iluminadas. Adolf Appia introdujo la importancia de la luz como elemento de presencia fundamental (crea ambientes, espacios, reflexiones dramáticas), es decir, va a construir dram. Además, propone una jerarquía en la cual la luz los trabaja, los ambienta y los acomoda, aunque siguen siendo el actor lo primero y el espacio lo segundo. La luz, ahora, crea; crea espacios íntimos, crea aportación plasticidad del cuerpo, crea atmósfera. La luz que

Innovó el mundo de la escena francesa e internacional influenciado por las teorías sobre teatro naturalista de Taine y Zola. Se le considera como el primer director de escena moderno.
(Fuente:http://www.academia.edu/6491749/Trabajo_2_Aportaciones_de_Andre_Antoine)

⁴⁹ Appia, A.: *La obra de arte viviente*. Asociación directores de escena.

protagoniza la escena teatral es la que trabaja por construir el drama de la obra, y de la interpretación.

7.6. La creación de un personaje original en cine y teatro.

El actor elige un personaje dentro de todas las posibles opciones. La creación de dicho personaje debe de ser personal, conceptual, y, sobre todo, el objetivo del mismo debe de llevarle a un lugar concreto. El personaje se moverá mediante impulsos de verdad (no quiere decir que sea real), en una dinámica narrativa específica. Su perspectiva, tanto física como psicológica, ha de adaptarse al entorno y al contexto de la narrativa en concreto.

Además del trabajo de objetivos, es importante mostrar el temperamento del personaje. Un actor debe de mostrar la esencia del personaje. Dicho temperamento se descubre a sí mismo con la evolución de la construcción del mismo personaje. Por ejemplo, extrovertido es aquel que está motivado por las relaciones personales, mientras que introvertido es aquel que vive aislado en su mundo porque las relaciones le afectan.

El carácter, sin embargo, sí que se escoge, se va matizando, trabajando, depende del contexto en el que el actor se mueve. Se producen transformaciones en el carácter pero no tienen por qué ser traumáticas, se van produciendo pero no tienen que llegar al cambio temperamental.

Interés dramático es el de crear una estructura dramática en la cual se genera una trama que se va tejiendo como una línea sobre la que se sujetan las acciones y se van creando subtramas entre personajes (desde la individualidad), lo que trae a una historia las emociones. Un personaje desea algo, y la trama lo que hace es interrumpirle ese deseo. Las subtramas no son secundarias, sino que

son muy importantes dentro de la historia. Los conflictos que se generan entre los personajes son relaciones entre personajes que tejen la historia, y que pueden hacer cambiar al propio personaje.

Según W. Layton, la improvisación es una manera de descubrir el propio personaje desde dentro, sin forzar, éste surge de la misma historia. Layton forma a sus discípulos desde el aprendizaje y el comportamiento orgánico, basándose en Stanislavsky (“para ser buen actor hay que tener talento pero para tener este talento hay que aprender mediante una buena técnica”)⁵⁰.

La improvisación, por tanto, según Layton sirve para “vivir de manera real, aquí y ahora el presente y de manera sincera, desde la propia posición, las propias emociones y la sinceridad, desde el propio yo”⁵¹. La técnica de improvisación consiste en la capacidad de vivir real y sinceramente una situación imaginaria. Improvisar es crear la situación y a partir de ahí empezar a vivirla realmente y sinceramente. La improvisación es una construcción dramática mediante elementos. Sirve para hacer reaccionar a nuestro actor, el objetivo de esta técnica es que los actores tengan un comportamiento orgánico, es decir, que el actor escuche de verdad, vea de verdad, sienta de verdad, actor que trabaja y que no finge. Es un juego en el que hay ciertas reglas que disponen al actor o actores en una situación concreta y ellos trabajarán en función de ella. La imaginación juega un papel fundamental. El objetivo es ofrecer al espectador la sensación de que está viendo esa construcción imaginaria por primera vez que es única e irrepetible.

⁵⁰ Layton, W (2008): ¿Por qué?: Trampolín del actor. Madrid, editorial Fundamentos. Págs 45-46.

⁵¹ Ídem.

Etapas de la improvisación⁵²:

- IMPROVISACIÓN LIBRE: se basa en la propia experiencia del actor, busca emociones, ideas, experiencias... dentro de un terreno concreto y puesto por alguien.
- IMPROVISACIÓN SOBRE ESCENAS: supone estudiar el comportamiento de la escena y a partir de ahí empezar a estudiar al personaje para otorgar un comportamiento específico.
- IMPROVISACIÓN COMO PERSONAJE: está basado en las anteriores (comportamiento orgánico), pero se incorpora el texto completo del autor.

Según Layton, hay varios conceptos que intervienen en el proceso de improvisación⁵³:

ESCUCHA con los 5 sentidos: no es tan solo oír, es con la mente abierta. La escucha es la que hace reaccionar ante la escena. Forma parte de un sistema de representación en el cual se sabe cuándo un actor es bueno si sabe escuchar, si sabe no anticiparse a lo que ocurre. La escucha es acción y reacción.

DESEO: Lo que el personaje quiere y necesita. Es importante aprender a desear algo, ya que en situaciones imaginarias es más complejo. Tiene que ver con la concentración fuera de uno mismo y con otra persona, desear algo de la otra persona. Concentro mi deseo, y es una lucha vital por ese deseo.

⁵² Ídem.

⁵³ Ídem.

CONFLICTO: contradicción, entre el protagonista y el antagonista. Es el motor del drama, significa lucha por un deseo. A veces está claro y otras esta difuso (puede tratar de ocultarse para suscitar la sorpresa), el actor y el director sí que lo conocen. Es la justificación de la necesidad, la razón de algo. Las razones son: emocionales (éticas y principios), egoístas (hacer algo por uno mismo) o altruistas (pienso en algo que es para el bien de los demás), secretas o no secretas que pueden ser para el otro personaje, son inconscientes (para el personaje) son secretas o no son secretas para el personaje y para qué, es el objetivo, la meta que quiero, el objetivo (no hace falta justificación) no es necesariamente verdadero, tiene que ser personal. La persona que tiene un deseo es el protagonista, es aquel que quiere cambiar la situación establecida, mientras que el antagonista es aquel que no quiere cambiar la situación preestablecida (niega el deseo del protagonista, el protagonista espera fuera mientras que el antagonista espera dentro). Si no hay deseo no hay conflicto. Los estados de ánimo puede emborronar la acción.

ESTRATEGIA: La estrategia es lo que el actor usará en caso de no conseguir su objetivo.

URGENCIA: Concepto que determina el tiempo, pensar constantemente que no tenemos tiempo para resolver el conflicto.

RELACIÓN EMOCIONAL con el compañero de escena: Genera emociones frente al sujeto que tengo en frente. Ese sujeto le gusta o disgusta al actor pero no le es indiferente.

La RELACIÓN SOCIAL: Influirá de lleno en nuestro personaje, no es lo mismo la relación entre hermanos que entre amigos, o entre miembros de una pareja.

Por tanto, el crear un personaje no es tarea fácil, tanto en teatro como en cine o televisión. No caer en el estereotipo o en la “interpretación visible” (aquella interpretación que parece serlo, es decir, se nota que un actor está actuando y carece de naturalidad y realismo) son objetivos que todo actor ha de perseguir para evitar interpretaciones inorgánicas y que carezcan de personalidad. Un personaje original y que es capaz de calar en el espectador es rico en matices, conflictos y detalles. Un personaje que crece con el actor a medida que va representando la obra, que avanza en la grabación de una serie o el rodaje de una película. Un actor ha de disfrutar con la creación del personaje desde la más absoluta de las libertades, aunque siempre con una coherencia.

8. “Al Salir de Clase” y “Física o Química”: dos series “trampolín” de actores.

Nuestra muestra representativa y objeto de investigación son varios actores de las dos series de más éxito televisivo en los últimos 10 años en España: “Al Salir de Clase” y “Física o Química”.

8.1. “Al Salir de Clase”.



“Al Salir de Clase” (a partir de ahora, ASDC) fue una serie que comenzó su emisión el 8 de septiembre de 1997 y se mantuvo en antena hasta el 12 de julio de 2002, con 1.199 capítulos. Telecinco buscaba crear un producto de gran tirón adolescente, tal y como ocurría en los 90 con series americanas como “California Dreams”⁵⁴, “Beverly Hills 90210”⁵⁵, “Saved by the bell”⁵⁶... De esta manera, con producción de Boca a Boca, emitió ASDC y se convirtió en un éxito rotundo, con un gran número de fieles que se congregaban frente a la televisión de sus hogares en la sobremesa (2,5 millones⁵⁷,

⁵⁴ Se emitió entre el 12 de septiembre de 1992 y el 14 de diciembre de 1996 a través de la NBC. En España fue emitida por Antena3TV.

⁵⁵ Inició su emisión en la Fox el 4 de octubre de 1990 y finalizó el 17 de mayo de 2000. En España se estrenó como *Sensación de vivir* y se emitió en Telecinco.

⁵⁶ Se emitió por la cadena NBC entre 1989 y 1992. En España se emitió por Antena3TV con el título *Salvados por la campana*.

⁵⁷ E. Parra, Alberto: *Al salir de clase: 10 de sus chicos, 15 años después*. Hoy cinema, 27 agosto de 2012.

para ser más exactos).

La audiencia de “Al Salir de Clase” fue un éxito, aunque comenzó a forjarse de manera paulatina. Cuando se estrenó, allá por el año 1997, consiguió 2 millones y medio de espectadores y un share del 21, 5%. En el 2000 batió su récord con un share del 30,3%, superando los 3 millones de espectadores. La franja horaria en la que se situaba en la parrilla televisiva era a las 15:30 horas y tenía una duración de 45 minutos. Durante su emisión, su audiencia fundamental eran adolescentes, que esperaban ansiosos su comienzo.⁵⁸

Yolanda Montero, en su libros *Televisión, valores y adolescencia* (2006) y *Seriales, estereotipos y adolescentes* (2006), ya hizo un análisis de contenido de los valores que dicha serie ofrecía a una audiencia adolescente y no tan adolescente ávida de un formato *soap opera* a la española, a imagen y semejanza de las conocidas “Beverly Hills 90210” y “Saved by the Bell”. Montero descubrió la gran capacidad socializadora que tuvo dicha teleserie como fijadora de ciertos valores juveniles. La ficción resulta mucho más eficaz que lo informativo o documental en la transmisión de valores y comportamientos; y la contextualización de los valores, dentro de escenas de la vida cotidiana, permite una captación muy fina de aquellos criterios asumidos en profundidad por los adolescentes; mucho más fina, por ejemplo, que los resultados de las escalas psicométricas que emplean sociólogos y psicólogos para investigar el comportamiento adolescente⁵⁹.

“Se observa que los 13 capítulos iniciales estaban mejor coordinados que el resto. El trabajo inicial se ha convertido en un

<http://hoycinema.abc.es/noticias-cine/20120728/salir-clase-chicos-anos-342349.html>

[Última consulta, 20 septiembre de 2015]

⁵⁸ Bernardo Gómez, Israel (2014): Memoria de televisión. *Al Salir de Clase*.

<http://www.eltevisero.com/2014/07/memoria-de-televison-al-salir-de-clase.html> [Última consulta: 21 de Octubre de 2015]

⁵⁹ Montero, Yolanda (2006): *Televisión, Valores y adolescencia*. Gedisa, Barcelona.

puro culebrón (adopciones, madres biológicas, boda frustrada con homosexual dentro, padre que quitó la mujer a su hermano, etc.). Para alargar la serie, el sistema es interpolar episodios colaterales sin ningún interés y la acumulación de conflictos añadidos que sólo en casos aislados podrían reflejar la realidad.

Desde el punto de vista de los temas tratados: se han intentado recoger los temas que "teóricamente" interesan o están presentes en la vida de los adolescentes y jóvenes, desde el punto de vista de relaciones familiares, escolares y amistosas entre compañeros y otros temas puntuales (intento de suicidio, sectas, aborto...) - Desde el punto de vista de los personajes: se han establecido unos tipos con unos intereses muy superficiales. El telón de fondo de todos ellos es que se mueven por el instinto sexual momentáneo y, por tanto, pasajero, pero con relaciones íntimas con unas/os y con otras/os. Esto da por sentado que la promiscuidad de parejas es uso corriente entre la gente joven actual. Se expone el "acoso sexual femenino" como el gran logro conseguido por la mujer. Desde esta actitud general de los personajes, salen a relucir el "santo laico" homosexual, el feo-filósofo, el gorrón y despreciable, el chico majo buen estudiante, el amante de la música... Y entre ellas, la inteligente, la pesimista, la más acosadora sexual, la más guapa, la retorcida... En cuanto al lenguaje, la degradación es patente y en plan de intérpretes no hay mucho que interpretar. Las escenas son cortas, los diálogos insustanciales, las actitudes reiterativas y muchas de las situaciones planteadas, forzadas y fuera de la realidad."⁶⁰

El punto de partida es un reparto con rostros nuevos, frescos, que dan más veracidad a la historia que se quiere contar dentro de un

⁶⁰ Montero, Yolanda: (2006): *Televisión, Valores y adolescencia*. Gedisa, Barcelona. Páginas 442-443.

entorno fácilmente identificable como es un instituto, arropados por personajes ambientales interpretados por diversos rostros veteranos.

“Al Salir de Clase” no posee protagonistas fijos -incluso a los cinco meses desapareció una familia completa y con ella el personaje principal de la "idea-base"-, sino una comunidad de la que constantemente están entrando y saliendo personajes que se dividen en protagonistas y antagonistas en función de que hagan de "buenos" o "malos", al tiempo que se definen a través de un número muy limitado de rasgos, incluso se van definiendo sobre la marcha porque las breves indicaciones acerca del carácter de los personajes trazadas en la biblia, en muchos casos, no se han respetado en el posterior desarrollo de los guiones-. Claramente también se recurre al conflicto interpersonal doméstico (a los problemas en casa) como principal material dramático, ya que muchos de los conflictos tienen que ver con la familia y una parte sustancial de las secuencias se desarrollan en los hogares —el resto de escenarios son también en su mayoría interiores y en los escasos exteriores, el sonido de ambiente es prácticamente imperceptible-. Asimismo resulta muy visible la primacía del diálogo sobre la acción —en innumerables secuencias los personajes apenas se mueven- y de la palabra sobre la imagen —a menudo, incluso, se les oye hablar sin entrar en el cuadro-. Por otra parte, se hace coincidir en la ficción y en la realidad la narración del tiempo (comienzo del curso, navidad, época de exámenes...) y, como reconoció el director, su carácter de obra abierta ha propiciado que la serie haya estado sujeta a todo tipo de interferencias (directrices de la cadena, marcha de actores, necesidades de producción, resultados de audiencia, de los posttest, etc.) También se observa un giro en la actitud de los padres que pasan a adoptar posturas más moderadas, en

respuesta a las críticas formuladas. Estos cambios consiguieron aumentar considerablemente la audiencia (en más de 300.000 espectadores y por encima de los dos puntos y medio de share). Después del segundo postest se detecta una progresiva redefinición del producto hacia lo juvenil -los adultos han ido perdiendo protagonismo sobre todo en tramas independientes de los adolescentes y algunos han desaparecido de la serie (Marisol y Manu)- y hacia una acentuación en las relaciones afectivas y en los sentimientos de traición y celos, con las que se logró no sólo recuperar la audiencia perdida en el mes de marzo —después de la desaparición de la familia de Silvia y de la posterior llegada de la nueva familia-, sino también un espectacular avance en los índices de audiencia (de casi medio millón de telespectadores y nada menos que seis puntos de share) y lo que es más importante, aventajar a los informativos de Antena 3 y colocarse a menos de cinco puntos del imbatible telediario de TVE. El avance se produjo en todos los targets de edad, pero de manera mucho más pronunciada entre el público infantil y juvenil.”⁶¹

El target de dicha serie se centra principalmente en un target adolescente (según Yolanda Montero, de entre 12 y 17 años), pero también en sus padres. Es una serie que toca de lleno temas de la pre-adolescencia (primeras veces, embarazos no deseados, enfermedades de transmisión sexual, homosexualidad, desengaños, etc.), pero también toca de lleno temas del mundo adulto, o más bien de esos adolescentes que lo serán en un futuro no muy lejano y sus progenitores (escolarización, frustración, relaciones familiares, muerte, crímenes, desolación, esperanza...).

⁶¹ Montero, Yolanda: (2006): *Televisión, Valores y adolescencia*. Gedisa, Barcelona. Páginas: 444-445.

“Se concluye que se cuentan cosas de los dos mundos, adulto y joven, pero como mera suma de elementos, sin que exista una cohesión interna y se señala como público objetivo al comprendido entre los 12 y los 17 años. Y así es, los datos de audiencia nos muestran que es en el target de mujeres y de adolescentes donde se concentran no sólo las mayores cuotas de audiencia sino también de fidelidad, y de donde proceden la mayor parte de las llamadas al Servicio de Atención al Telespectador. Al dato cuantitativo, los postest nos añaden otro de carácter cualitativo al indicar que los adolescentes del segmento 12-17 (los participantes se refieren lógicamente a sus hijos —en el segundo todas las madres fueron seleccionadas por tener descendientes de esa edad- y hermanos), son los únicos que ven la serie con especial interés, dándose casos de seguidores entusiastas que por nada del mundo se pierden un capítulo o incluso piden que se lo graben si no van a estar en casa.”⁶²

Como la propia Montero afirma en su estudio, “Desde el punto de vista pragmático, “Al Salir de Clase” logró en su primera temporada una cierta presencia en los medios impresos, acaparó la atención de las revistas para adolescentes y proporcionó una popularidad a sus actores que ni ellos mismos sospechaban”⁶³.

Mariano Alameda, Pilar López de Ayala, Hugo Silva, Víctor Clavijo, Fran Perea, Sergio Peris-Mencheta, Paula Echevarria, Sandra Blázquez, Rubén Ochandiano, Félix Gomez, Miguel Ángel Muñoz, Leticia Dolera, Cristina Castaño, Alejo Sauras, Carlos Castel, Elsa Pataky Iván Hermes, Javier Pereira, Carmen Morales, Octavi Pujades, Diana Palazón, Rodolfo Sancho, Athenea Mata, Fernando Andina, Marián Aguilera, Dani Marín, Laura Manzanedo, Alex Cueva o Rafael

⁶² Montero, Yolanda: (2006): *Televisión, Valores y adolescencia*. Gedisa, Barcelona. Página 445.

⁶³ Montero, Yolanda: (2006): *Televisión, Valores y adolescencia*. Gedisa, Barcelona. Página 446.

Reaño, conforman ese reparto de estrellas jóvenes que llegan y despiertan el interés de sus coetáneos, quienes le convertirán en referente durante todas las semanas de emisión. La popularidad de cada uno de ellos llegó de manera súbita pero sus carreras se han ido desarrollando de manera más o menos continua a raíz de su aparición en dicha serie.

Sobre cómo se han desarrollado las carreras de cada uno de ellos sirve decir que ha sido muy desigual y que notable ha sido el volumen de aportaciones que han tenido los que se dieron a conocer desde los primeros capítulos de la serie y los que se fueron incorporando años después; los primeros consiguiendo algunos premios que le dieron notoriedad y consiguiendo una cierta proyección internacional. Igualmente, que algunos de ellos han desarrollado trabajos en el teatro alcanzando notables éxitos y premios, como son los casos de Víctor Clavijo y Sergio Peris-Mencheta.

Los datos reunidos en el cuadro siguiente permite contemplar rápidamente cómo ha sido la trayectoria de los nombres más relevantes.

Trabajo artístico de los actores de ASDC (1997-2015)

Actor/Actriz	Series de TV*	Largometrajes y TV Movies	Total
Víctor Clavijo	25	26	51
Octavi Pujades	32	14	46
Elsa Pataky	8	30	38
Sergio Peris-Mencheta	13	24	37
Ana María Vidal	34	3	37
Rodolfo Sancho	18	18	36
Leticia Dolera	13	22	35
Javier Pereira	18	17	35
Darío Paso	21	14	35
Rubén Ochandiano	11	23	34
Israel Rodríguez	22	9	31
Lucía Jiménez	10	20	30
Emilio Linder	20	10	30

Alejo Sauras	12	16	28
Félix Gómez	15	12	27
Hugo Silva	9	18	27
Marian Aguilera	12	14	26
Pilar López de Ayala	3	19	22
Iván Hermés	14	8	22
Rafael Reaño	15	5	20
Nacho López	16	3	19
Nacho López	16	3	19
Diana Palazón	9	9	18
Bruno Squarcia	14	4	18
Daniela Costa	11	7	18
Roberto Hoyas	9	8	17
Cristina Castaño	12	5	17
Fran Perea	9	7	16
Mariano Alameda	10	5	15
Antonio Medina	11	4	15
Marta Solaz	9	5	14
Raquel Meroño	8	6	14
Fernando Andina	11	3	14
Elsa Pinilla	13	0	13
Carla Pérez	6	6	12
Carmen Morales	9	2	11
Olivia Molina	6	5	11
Daniel Huarte	4	6	10
Laura Manzanedo	7	2	9
Athenea Mata	4	5	9
Sergio Villoldo	7	2	9
Diana Wrana	7	2	9
Luis Montes	4	5	9
Carlos Urrutia	8	0	8
Prado Rivera	6	2	8
Irune Manzano	6	1	7
Alex Cueva	6	0	6
Elvira Prado	5	1	6
Aure Sánchez	4	2	6
Sonia Okomo	4	2	6
Beatriz Santana	4	2	6
Maribel Rivera	3	1	4
Maite Merino	3	1	4

* Con diverso tipo de participaciones. Fuente: IMDB.

Si analizamos brevemente lo contemplado en este cuadro podemos observar que los actores Víctor Clavijo, Octavi Pujades, Elsa Pataky y Sergio Peris-Mencheta son los que actores que han logrado mantener una carrera lineal en cuanto a volumen de trabajo tanto en

cine como en televisión y se han convertido en los protagonistas que más proyección han tenido. Sin embargo, hay actores que reniegan visiblemente del fenómeno, como se puede apreciar en estas declaraciones de Zoe Berriatúa para *El Confidencial*: “Ni lo quiero, ni soy parte de ello. No quiero ni verlo. Discúlpame, pero estoy hasta los huevos de ‘Al salir de clase’”, cuenta visiblemente molesto. Para él sólo fue un sitio más donde trabajó. Un lugar de paso. No fue ni su primera interpretación ni la última:

”A mí no me descubrieron allí. A los 11 años era el protagonista de *Una hija más*, una comedia de situación, y antes había participado en cortos y en publicidad”⁶⁴

Así las cosas, el objetivo de entrevistar a varios actores de ASDC es simple: ver cuánto de lo que se recomienda a nivel marca personal y autopromoción se cumple en ellos y, además, ver cuántos de ellos continúan con una carrera actoral estable y en qué campos (cine, televisión, teatro). Y, sobre todo, la opinión que tienen ante el panorama actoral presente y futuro de nuestro país.

De ASDC se entrevistó a Víctor Clavijo, Diana Wrana, Diana Palazón, Bruno Squarcia, Athenea Mata, Prado Rivera y Daniela Acosta. Como se puede observar, la cantidad de entrevistas realizadas a actores de ASDC es mayor que la cantidad de actores entrevistados de “Física o Química”. Esto responde a un razonamiento claro: la trayectoria de los actores de ASDC, además de haber sido más larga, es más digna de estudio. “Física o Química”, al haber finalizado en 2011, la carrera de sus actores es más corta y podemos analizar la serie en profundidad estudiando las carreras de sus protagonistas, pero sus entrevistas poco pueden aportar a nuestro estudio que se remonta

⁶⁴ ZURRO, Javier: “La cantera del cine español se forjó en las aulas de *Al salir de clase*”. Publicado el 20.04.2015. [Última consulta: 28.09.2015].

a diez años vista para poder realizar un estudio diacrónico de la evolución de las carreras actorales de los actores representativos de la serie.

Los actores entrevistados han respondido a un cauteloso criterio de selección: hombres y mujeres de manera equilibrada, y también edades de manera proporcional a los actores principales de la serie. Es por ello que la mayoría de los entrevistados tienen entre 30-40 años y una minoría también hay de mayores de 50 (los que eran, en su momento los profesores, que se incorporaron a la serie con una mayor carrera actoral, claro está, pero los cuales también nos han confesado que su paso por las serie les hizo de catapulta para futuros trabajos de interpretación).

La trayectoria personal y profesional de Víctor Clavijo, por ejemplo, no difirió de muchos de los actores de su generación: alguien que, en su adolescencia, ya quería ser actor, mudarse a Madrid (Víctor es, en concreto, es natural de Algeciras, Cádiz) y, contra todo pronóstico e incluso en la mayoría de las veces contradiciendo la opinión y . Se puede apreciar en el siguiente extracto de su entrevista:

“Mis padres no querían que solamente me dedicase a ser actor, y les dije que vendría a estudiar Derecho a Granada, ya que soy de Algeciras, pero pronto descubrí que ese no era mi sitio, y que debía de estudiar interpretación, que era mi verdadera vocación. Me presenté a las pruebas de la RESAD en Madrid, me cogieron, y ahí empezó todo.”

Para Clavijo, su vocación fue clara y sus pasos lo han ido determinando. Antes de ASDC ya comenzó sus primeros pinitos en “Menudo es mi padre”, con una pequeña intervención, hasta que realizó el casting de ASDC, y ahí empezó todo:

“Influyó todo. A partir de ahí, para bien o para mal. En mi caso creo que tuve que demostrar mucho a raíz de ahí, ya que pensaban de nuestra generación de ASDC que éramos unos niños sin formación ni criterio, ni sabíamos actuar, por supuesto. Pero después acabamos dando la vuelta a la tortilla”.

Según Clavijo (representado desde su aparición en “Al Salir de Clase”, por Kuranda y en estos momentos por el ex-Kuranda Pedro Rubial) ASDC fue un trampolín de lo que posteriormente serían grandes profesionales de cine, televisión y teatro. En su propio caso, más de 50 intervenciones en cine y televisión le avalan, así como más de 10 montajes teatrales, algunos dirigidos por él mismo, y otro por maestros de renombre como Eduardo Vasco. Y no solamente la cantidad, si no la calidad de sus interpretaciones. 6 nominaciones de la Academia y de la Unión de Actores y dos premios ganados le avalan. Su trayectoria es intachable, pero, ¿cuáles han sido los factores para que Clavijo haya tenido una continuidad y otros no?

Otro de los que han tenido una carrera más continua ha sido Octavi Pujades. Su caso, aunque no ha sido analizado en profundidad con él debido a la falta de compatibilidad de agenda, es un caso diferente al de Víctor Clavijo y de Sergio Peris-Mencheta, por ejemplo, y algo más similar al de Elsa Pataky: tanto Pataky como Pujades se erigen como dos *sex-symbol*. A priori, serlo puede dar a entender que el camino a recorrer es más sencillo y que, por ello, el trabajo va a venir rodado. Está claro que las oportunidades se multiplican (castings, llamadas, eventos, etc.), pero conseguir una carrera consistente y mantenerse en el candelero no es fácil, porque *sex-symbols* puede haber muchos, pero actores con talento y perseverancia no muchos. Pujades más en el terreno nacional, y Pataky habiendo saltado también al terreno internacional, sí que son dos ejemplos de trabajo y perseverancia. No demasiado conocidos por su vida o apariciones privadas (solamente lo justo, y, en el caso de Pataky, más desde que

es la nueva esposa del reconocido internacionalmente Chris Hemsworth), y con una carrera lineal bastante definida.

El caso de Peris-Mencheta, al igual que el de Víctor Clavijo, es el de dos actores, dramaturgos y artistas multidisciplinares con carreras similares. Por su perfil, ha interpretado varias series de televisión y películas de época (*Los Borgia*, *El Capitán Trueno*, “Isabel”), y, además ha interpretado varias obras de teatro como “Julio César” (por la cual ha recibido, entre otros, el premio Ercilla 2014 a *Mejor Interpretación Masculina*) y dirigido algunas otras incluso habiendo recogido algún premio a la dirección, como es el caso de Premio “Ceres” 2013 del Festival de Teatro Clásico de Mérida al Mejor Director por los montajes “Tempestad”, basado en “La Tempestad”, de William Shakespeare, y “Un trozo invisible de este mundo”, un texto sobre el exilio de Juan Diego Botto.

En una entrevista realizada por los lectores de *El País*, resumía muy bien su opinión sobre si ASDC fue una cantera de actores y actrices en nuestro país, corroborando una vez más la hipótesis de esta investigación:

“Creo que era un peaje casi obligado. O pasabas por allí, o por ‘Compañeros’, (...) Aprendí muchas cosas. Buenas y malas. Pasaron muchos actores y actrices por allí. La inmensa mayoría están en paro, no lo olvidemos.”⁶⁵

La mayoría de actores jóvenes entrevistados en el primer grupo reconocen que ASDC fue un punto de inflexión en sus carreras artísticas, en la mayoría de casos para bien. A pesar de ser conocidos por el gran público, actores como Daniel Huarte, Darío Paso e incluso Víctor Clavijo se “quejan” de la falta de criterio objetivo ante la

⁶⁵ Entrevista a Sergio Peris-Mencheta. *El País*, 11.03.2015. [Última consulta, 04.10.2015].
http://cultura.elpais.com/cultura/2015/03/11/actualidad/1426086000_1426097350.html

selección de actores y de perfiles en la actualidad. Y eso que, por ejemplo, un Víctor Clavijo que, como ya hemos visto, no ha parado de trabajar, lo mismo que le sucedería a Sergio Peris-Mencheta o Alejo Sauras. No han parado de trabajar en teatro, o en papeles pequeños en series y películas. Pero parece que a la conclusión que la mayoría de ellos han llegado (incluso varios a los que no se ha entrevistado pero cuyas apariciones públicas en galas como la de la Unión de Actores) es que en la actualidad los actores que ostentan una carrera más o menos lineal y constante son aquellos que empezaron como moda adolescente y ahora siguen en el candelerito del presente interpretativo en nuestro país, como Mario Casas, Amaya Salamanca, Miguel Ángel Silvestre, Jesús Castro (en la mayoría de ellos no es proporcional la relación talento artístico-éxito comercial o interpretativo).

Por su parte, Daniel Huarte en su entrevista, comentaba lo siguiente:

“Vuelvo a decir un poco lo de antes, tenían que abrir más los casting y no quedarse con un *videobook* que ha mandado un pobre chaval. No, hay que ver a la gente hay que abrir casting y meter horas. Es una cuestión de esfuerzo, de ver en qué momento está cada actor y ver dónde puede llegar. Por ponerte un ejemplo, yo a este casting donde estoy ahora, no fui vestido así, fui con un bigote, patillas, una chupa punk, unas botas... fui disfrazado del personaje. Si yo hubiera ido como voy ahora, para empezar, ni me miran, pero investigas, te propones... no tienes por qué saber si este actor te vale o no, pero dale una oportunidad. Así que no sé qué diferencia hay, no lo sé. Desde luego, la figura del director de casting es importantísima, tienes que gustarle al director de casting, y hay muy pocos buenos, y que tu carrera esté en manos de cinco o seis personas que son

los que eligen, es jorobado, porque como no le gustes a cinco, realmente estás muy jorobado, porque al que le gustas, a lo mejor se tira cuatro o cinco años sin tener un perfil para ti. Y son esos cuatro o cinco años los que te vas a tirar sin hacer nada, ni una prueba si quiera, y esto le pasa a mucha gente. Y te digo, creo que ahora, muy poquitos son los que hay que puedan elegir su carrera. Que digan “voy por aquí, elijo esto, voy a hacer este personaje...”. Los cuentas con los dedos de una mano, por lo menos de mi promoción, ya no sé en otras”.

Es por ello que en la actualidad se respira un clima de frustración generalizada en el sector. Entre la alta tasa de paro dicho sector y que los actores de verdadero talento y preparación excelente viven en la retaguardia esperando un casting que nunca llega o un papel que les permita vivir de su oficio (el cual tampoco llega nunca, o en contadas ocasiones, principalmente si se tiene suerte y se está en el momento adecuado y el lugar adecuado, un director o director de casting se encapricha de dicho actor y ya viene rodado un trabajo después de otro), el clima en los últimos años ha sido bastante desesperante: muchos actores, mucha formación, poco trabajo y pocas oportunidades ni siquiera de casting. Todo ello ha sido corroborado por los entrevistados, uno por uno.

Pero, como en toda crisis, por muy profunda que sea, se pueden adoptar dos posturas: la de aceptar el cambio (la crisis entendida como cambio en el paradigma de pensamiento actual) y asumir responsabilidad individual para aprovechar las ventajas que ese cambio ofrece, o no aceptar el cambio, vivir en la crítica y la queja constante y no asumir una responsabilidad individual para aprovechar las oportunidades que dicho cambio ofrece. El siguiente párrafo a continuación explica cómo la crisis, entendida como cambio, ofrece una serie infinita de oportunidades:

“Estamos en un momento crítico de la historia de la Tierra, en el cual la humanidad debe elegir su futuro. A medida que el mundo se vuelve cada vez más interdependiente y frágil, el futuro depara, a la vez, grandes riesgos y grandes promesas. Para seguir adelante, debemos reconocer que en medio de la magnífica diversidad de culturas y formas de vida, somos una sola familia humana y una sola comunidad terrestre con un destino común. Debemos unirnos para crear una sociedad global sostenible fundada en el respeto hacia la naturaleza, los derechos humanos universales, la justicia económica y una cultura de paz. En torno a este fin, es imperativo que nosotros, los pueblos de la Tierra, declaremos nuestra responsabilidad unos hacia otros, hacia la gran comunidad de la vida y hacia las generaciones futuras”⁶⁶.

Cuántas veces los actores o estudiantes de interpretación se han quejado o han dejado patente el hecho de la falta de oportunidades en el sector en un debate, en una presentación, en una reunión de profesionales del sector o de amigos. Y en las entrevistas realizadas para este estudio se corrobora una vez más.

Sin embargo, hay actores que continúan al pie del cañón, criticando la situación de una manera positiva y mirando hacia delante (Peris-Mencheta, Alejo Sauras o Cristina Castaño, por ejemplo). Tres ejemplos de actores que continúan trabajando y cosechando éxitos, con rachas mejores y peores o intercalando el teatro, la televisión y la dirección (como es el caso de Sergio Peris-Mencheta o Cristina Castaño, que tiene una obra en cartel desde septiembre de 2015: *Cabaret*).

⁶⁶ VV.AA.: *La Carta de la Tierra*, año 2000. [Última consulta, 21 septiembre 2015]
<http://earthcharterinaction.org/contenido/pages/Lea%20la%20Carta%20de%20la%20Tierra>

Lo que si parece estar claro es que la profesión de actor ha de ser una profesión que no se cierre a nada, en constante transformación y a la vanguardia de los gustos y preferencias del público. Cristina Alcázar lo explica de una manera muy razonable en su entrevista:

“¿Si creo que la carrera actoral en general, tiene futuro en mi país? Pues claro que tiene futuro. Además es que el arte, quieran o no, es algo que nos acompaña desde siempre, asique no van a venir robots que hagan de nosotros y no va a venir nada que lo sustituya. Lo que sí creo es que vamos a tener que buscar nuevas fórmulas para llegar al público, pero en cuanto encontremos esas nuevas fórmulas de captación al público, seguiremos con lo nuestro para delante, a contar historias, a que la gente se divierta y se lo pase bien con nosotros.”

8.2. “Física o Química”.

“Física o Química” (en adelante, FOQ) es una serie española producida por Ida y Vuelta para Antena 3 y dirigida por Carlos Montero. Fue también un rotundo éxito, y comenzó su emisión el 4 de febrero de 2008 y terminó el 13 de junio de 2011, con un total de setenta y siete capítulos emitidos⁶⁷. Narra los problemas de cuatro profesores que acceden a su primer trabajo en un Instituto de Enseñanza Secundaria donde acabarán descubriéndose todo un universo de amores, desamores, conflictos e ilusiones adolescentes de un grupo de jóvenes con problemas más de la sociedad y el ámbito docente en su momento de emisión, aunque la mayoría de los cuales se mantienen siendo los eternos problemas adolescentes (inmigración, drogas, etc.).

⁶⁷ Información recogida de el Blog oficial de *Física o Química* :<http://foq-online.blogspot.mx/> [Última consulta, 19 de septiembre de 2015].

“Física o Química” se forja como una serie en tono realista que principalmente nos habla del mundo de las aulas, tanto de su profesorado como de su alumnado. Nos habla principalmente desde la perspectiva de unos profesores novatos que se enfrentan, algunos de ellos, a sus primeras experiencias como profesores y de lo que en las aulas se sucede, de la relación profesor-alumno y entre ellos (entre los mismos profesores y los mismos alumnos). Ese grupo de nuevos docentes acaba e instalarse en el colegio de educación Secundaria Zurbarán. Allí se mostrará el universo de conflictos entre dichos profesores primerizos, que aprenden a enseñar aprendiendo de sus propios compañeros y de sus alumnos, que en ocasiones no se lo pondrán nada fácil.⁶⁸

La serie aborda numerosos temas que preocupan y rodean a los adolescentes de hoy día, a sus padres a sus y educadores. Cuestiones éticas, políticas, sociales, la violencia en las aulas y las maneras de atajarla, la desmotivación de los alumnos y la falta de interés por los estudios, son algunos asuntos en torno a los que girarán las tramas de la serie. Otra de las novedades de la nueva serie es que cada capítulo tiene su propia banda sonora original, relacionada con el tema de la trama argumental.

La serie se desarrolló durante siete temporadas. La primera temporada comenzó el 4 de febrero de 2008 tras muchos cambios en su guión y estructura inicial. Inicialmente, la el título de la serie iba a ser *Empezar de cero*, pero a los productores de Antena 3 no les convencía ese nombre y apostaron por “Física o Química”. El primer capítulo fue innovador, titulado ‘Cosas que hacer antes de estar muerto’. Empezó con fuerza, mostrando desde el inicio muerte, sexo y mucha habilidad en las tramas. “Física o Química” se estrenó con un 20,9% de share y

⁶⁸ Idem.

3,7 millones de espectadores⁶⁹.

La temporada no tardó en enganchar a la audiencia y aportó buenas y arriesgadas tramas como la relación profesora-alumno entre Irene e Isaac, la confesión sobre la homosexualidad de Fer, las rebeldías de Gorka y Cabano o la muerte de los padres de Ruth. La primera temporada cerró con unos datos de audiencia de 18,2% de share y 3,2 millones espectadores.

En septiembre de 2008 se estrenaba la segunda temporada sin un transcurso temporal en la serie. El capítulo de estreno de la segunda temporada, 'Las mejores intenciones', mostraba las secuencias posteriores a la fiesta de fin de curso. Con una estructura y unas tramas muy similares a su primera temporada, esta segunda temporada contó con el fichaje de Michel Brown, el argentino *Gavilán*, como profesor de teatro. Las tramas que más importancia se dieron fueron la incorporación de Olimpia como directora del colegio, la relación de ésta con Roque, la violación de Yoli, la preparación y estreno de la obra de teatro, y la trágica muerte de Isaac en el último capítulo.

El último capítulo, 'El eterno retorno II', fue el más visto, con 4 millones de espectadores y un 22,1% de share. La temporada se estrenó con un flojo 16,6%, pero poco a poco la serie fue in crescendo y fue aumentando su media hasta quedarse en un 17,3%⁷⁰.

En la tercera temporada, se sucedieron una serie de cambios que hicieron que su audiencia en un inicio se redujese discretamente a un 15,7%. Los fichajes de Sandra Blázquez (entrevistada en nuestra investigación), Adrián Rodríguez, José Manuel Seda, Álex Barahona,

⁶⁹ Morelle Ventura, Jorge: Repasando la TV: *Física o Química*. Columna Zero, 26 de julio de 2015. [Última consulta: 25 de Octubre de 2015].

⁷⁰ Morelle Ventura, Jorge: Repasando la TV: *Física o Química*. Columna Zero, 26 de julio de 2015. [Última consulta: 25 de Octubre de 2015]

Irene Sánchez, Óscar Sinela y Miriam Giovanelli trastocaron todas las tramas de esta nueva tanda. Temporada que daba comienzo con 'Empezar de nuevo', meses después de la muerte de Isaac.

La trama se fue desarrollando con puntos de inflexión sorprendentes como Julio y su flirteo con la ideología nazi, el adiós de Cova, la llegada de la sobrina de Irene, la relación a tres de Blanca, Berto y Martín, la obsesión de Alma hacia Cabano, la anorexia de Ruth y lo que será el punto fuerte y álgido de la temporada: la incorporación de David y su relación amorosa con Fer Así como ocurrió con la segunda temporada, con esta tercera se llegó a un share del 17% con 3 millones de espectadores⁷¹.

Pero el punto de clímax de FOQ llegó con la cuarta temporada. Y siguiendo la estructura de la etapa anterior, y sin apenas incorporaciones, las tramas principales se centraron en la relación de David y Fer, el embarazo de Paula, el cambio de Gorka, la relación de Julio y Yoli, la recaída en drogas de Roque y el broche final, la boda fallida de Blanca y Martín.

La audiencia de esta cuarta temporada fue bastante irregular: comenzó con un 17,5% de share y acabó con un 19,9% y casi tres millones y medio de espectadores. Al final de la temporada, la audiencia fue de 3 millones de espectadores y consiguió un share del 17,6%⁷².

El declive de la serie vino en la quinta temporada. Un desplome en las audiencias y una caída libre en las tramas, supuso que esta temporada pasara sin pena ni gloria en la historia de la serie, a pesar de los repetidos intentos por parte de la cadena de mantener la atención del público a través de cambios en la cabecera, en los

⁷¹ Morelle Ventura, Jorge: Repasando la TV: *Física o Química*. Columna Zero, 26 de julio de 2015. [Última consulta: 25 de Octubre de 2015]

⁷² Ídem.

personajes y en las tramas.

La incorporación de nuevo profesorado y de una nueva generación de alumnos fue lo que destacó en la quinta temporada, así como las tramas y las relaciones que se gestaban entre los nuevos y los antiguos alumnos. Fer y su relación con Yoli, la triste ruptura de la pareja del momento (David y Fer), la marcha de Gorka y el trío “accidental” de Berto, Vero y Vaquero, así como la enfermedad de Marina y el descubrimiento del pasado de Teresa fueron las tramas que mantuvieron el interés durante esta temporada.

Pero aun así, a pesar de todas esas tramas que aparentemente tenían buen gancho, la audiencia cayó en picado, logrando solamente un share del 15,4%. Un share insuficiente para la época, durante la cual el baremo para continuar o no con una serie era del 20%⁷³. Pero, aun así, Antena 3 decidió continuar con su emisión.

Aunque cuando se temió realmente por el futuro de la serie fue en su sexta temporada. A pesar de que la historia mejoraba y parecía que iba a interesar mucho más a su público fiel, las audiencias siguieron siendo no las esperadas, con un share del 12,5% y 2,2 millones de espectadores. Por ejemplo, en esta sexta temporada se sucedieron acontecimientos como Fer y Borja y su relación con David, la salida de Berto y la marcha de Ruth de Madrid, con el momento apoteósico en el que un error técnico mantiene en Antena a una Ruth en bucle diciendo “Sí, me quemaría por dentro” durante 5 minutos.

Antena 3, a pesar de todo y en contra de lo que se esperaba, Antena 3 decidió continuar con la serie, a pesar de los trágicos datos de audiencia y que se rumorease continuamente la cancelación de la

⁷³ Morelle Ventura, Jorge: Repasando la TV: *Física o Química*. Columna Zero, 26 de julio de 2015. [Última consulta: 25 de Octubre de 2015]

misma. Se renovó por una temporada más, y solamente se mantuvieron tres personajes desde el principio: Fer, Yoli y Olimpia. Su primer capítulo fue un fracaso absoluto: solamente alcanzó un 9,8% de share y el segundo aún fue peor con un 7,3%. Antena 3 como respuesta a esos acontecimientos, relegó a la serie a un segundo prime time, precipitando su fin.⁷⁴

El punto más trágico de la trayectoria de la serie llegó en el quinto capítulo de la séptima temporada. Con 'Nunca te olvides de mi nombre', para muchos, supuso el verdadero final de la serie. Un capítulo en el que la tensión y la angustia reinaban, y finalmente culminó con la trágica muerte de Fer por un disparo. Fer, con su muerte, dejó huérfano a más de uno y con el corazón en un puño a la mayoría de los espectadores. Un 14,1% de share fue el resultado de una interesante trama que dejó en vilo a la mayoría de los fieles de la serie.

La serie puso punto y final el 13 de junio de 2011, con un final ambiguo y abierto. En dicho final, se hizo un homenaje a todos los actores que habían pasado de una u otra manera por la serie, lo cual los seguidores alabaron. Dicho capítulo volvió a la franja de prime time y consiguió un share del 12,2% y una audiencia de 2,1 millones de espectadores (lo que suponía más del 20% del target comercial).

El final abierto dio lugar a varias especulaciones, como que "Física o Química" iba a tener una temporada más con cambios de estructura e incluso de canal. Pero ese proyecto quedó en agua de borrajas y nunca se llevó a cabo.

⁷⁴ Morelle Ventura, Jorge: Repasando la TV: *Física o Química*. Columna Zero, 26 de julio de 2015. [Última consulta: 25 de Octubre de 2015]

Trabajo artístico de los actores de FOQ (2008-2015)

Actor/Actriz	Series de TV*	Largometrajes y TV Movies	Total
Michel Brown	18	4	22
Andrea Duro	9	10	19
Teresa Arbolí	11	8	19
Mark Schardan	5	12	17
Álex Barahona	14	3	17
Úrsula Corberó	9	7	16
Enrique Arce	9	7	16
Maxi Iglesias	5	9	14
Nasser Saleh	9	5	14
Adam Jezierski	7	5	12
Ángel Hidalgo	10	2	12
Joaquín Climent	7	4	11
Xavi Mira	10	1	11
Álex Batlori	8	3	11
Gonzalo Ramos	7	3	10
Álex Martínez	8	2	10
Sergio Mur	9	1	10
Ximena Suárez	7	3	10
Angy Fernández	6	2	8
Bart Santana	5	3	8
Marc Clotet	3	5	8
Lucía Ramos	5	3	8
Javier Calvo	6	1	7
Karim El-Kerem	5	2	7
Blanca Romero	3	4	7
Cecilia Freire	4	3	7
Óscar Sinela	5	2	7
Cristina Alcázar	5	2	7
Carlos Wu	6	1	7
Sandra Blázquez	5	0	5
José Manuel Seda	4	1	5
Lorena Mateo	3	2	5
Nuria González	2	2	4
Leonor Martín	3	1	4
Andrés Cheung	3	1	4
Irene Sánchez	1	1	2

* Con diverso tipo de participaciones. Fuente: IMDB.

También es cierto que algunos de los actores más punteros ahora mismo no han podido ser entrevistados en este estudio, desgraciadamente, debido a la incompatibilidad de agendas o a la negativa o ausencia de respuesta por parte de sus representantes (como ha ocurrido con Duro, Iglesias, etc.)

De ella salieron celebridades como Maxi Iglesias, Angie Fernández, Andrea Duro, Úrsula Corberó, etc. De ella hemos elegido a dos actores que tuvieron sendos personajes muy emblemáticos en la serie, de diferente género y edad: Marc Suárez y Cristina Alcázar.

La evolución profesional de los actores de esta serie está siendo prácticamente como la de los actores de ASDC, teniendo en cuenta que los actores de FOQ, muchos de ellos (como Maxi Iglesias, Angy Fernández, Úrsula Corberó...) siguen trabajando sin parar alternando cine,

Muchos de los actores de la cantera de FOQ vienen de programas de televisión y musicales (en el caso de Angy Fernández, que provenía de *Factor X*). En este caso, los actores que más están trabajando y teniendo una carrera más “sólida”, alternando cine y TV, son Michel Brown y Andrea Duro.

En el elenco de FOQ podemos también ver la evolución del criterio de selección de personajes que ha habido al lo largo de estos últimos dieciocho años: en ambas series los personajes son jóvenes atractivos, con diferentes personalidades y roles. Pero, a diferencia de ASDC, en FOQ vemos que existe una constante: la mayoría de los actores que aparecen en dicha serie son más celebridades que actores. Y, si no, analizaremos las carreras de dos de ellos al azar: Angy y Maxi Iglesias.

Angy proviene del mundo de la música, ha realizado diversos musicales y ha sido jurado de varios programas musicales de televisión. Como actriz, su carrera es inexistente o nula. En el caso de Maxi Iglesias, también modelo además de actor, sus continuas apariciones en cine y televisión responden a un perfil de personaje muy claro: el guapo del momento y que sirve para dar tirón y fidelizar a la audiencia, pero sin más valor añadido. Esto, como ya se ha reflejado a lo largo de esta investigación, ocurre en todas las industrias cinematográficas, incluso en EE.UU. e Inglaterra. El problema de los actores que provienen de las series adolescentes de los últimos años, como ocurre con FOQ, es que el criterio de selección y la carrera posterior de dichos actores es más en función de su fama y carisma televisivo/audiovisual que sus habilidades como actores.

Para hacer hincapié en esta idea, la respuesta de Sandra Blázquez en la entrevista fue muy representativa de la actualidad del sector:

“Si eres guapo y cuelas, ¿qué más me da que lo hagas bien o que lo hagas mal? Pero es que eso es lo que vende. Una niña, lo que quiere es un chico guapo para ponerlo en su pared, y les da igual si es bueno o es malo. La gente quiere entretenerse y no pensar que quien está en la tele es un poco mala. O si el director es bueno, o la fotografía... todo, es que yo me pongo a verlo, y no quiero ver eso... pero en cambio, triunfan. Pero es que es eso, la gente quiere entretenerse, que la serie tire más o menos, que te entretenga y ya está. Y nos lo tenemos que plantear, porque cada vez pasa más. Y a lo mejor hay que ir atando cabos desde abajo y despacito, para a la larga llegar mucho más lejos”.

Por lo tanto, podemos concluir con que en la actualidad el éxito de un actor no está medido en función de su valía y dotes interpretativas, si no de cuestiones mucho más superficiales, como el

tirón de audiencia, sus seguidores en Instagram o Twitter y su nivel de atención en comparecencias públicas (estrenos, eventos de cualquier índole, etc.).

Además, un punto que tienen más claro todos los actores de esta última hornada de actores es la necesidad de la autopromoción y de la visibilidad en Redes Sociales para poder conseguir visibilidad y optar a un papel de manera más sencilla. Este es el caso concreto de Marc Suárez, uno de los personajes que se incorporó en las últimas temporadas de *FOQ* con un personaje bastante complejo. En su entrevista nos hace ver de una manera detallada cuáles son los pasos que él sigue para su autopromoción:

“Yo realmente que creo que es algo que tiene que llevar uno mismo, manteniendo unos márgenes, por ejemplo, si tú tienes unos trabajos que no te permiten acudir a algún sitio, claro que no vas a poner en Twitter “me voy a este festival” cuando no puedes acceder ahí por trama o por personaje. Entonces yo creo, que realmente, llevarlo uno mismo con ciertas pautas marcadas por el sentido común o por tu representante que te puede aconsejar según él crea “pues mira, no publiques sobre esto, o publica más sobre lo otro...”. Yo creo que es importante y el hecho de llevarlo uno mismo es algo que también siempre he hecho, como publicitarme en Twitter, apuntarme a castings a través de plataforma de actores, conocer a gente... que realmente creo que eso es lo que más expansión te da en tu propia carrera.”

Está claro que no hay una vía única para que un actor se autopromocione, pero desde luego sí que hay una serie de prácticas que comúnmente son apreciadas y sirven como gancho para que éstos estén en el candelero.

8.3. “Al Salir de Clase” y “Compañeros” versus “Física o Química”: Dos generaciones, dos tipologías de actores.

Por tanto, la diferencia fundamental que radica entre ambas series televisivas es el criterio de selección de personajes. Pregunta que se ha realizado a los entrevistados sin demasiado éxito, probablemente desgana e impotencia ante el hecho de tener que reconocer una realidad apabullante: en los últimos años, y como ejemplo claro con *FOQ*, pero también con “El Internado”, “El Barco”, etc. (curiosamente todas ellas con casting realizado por el departamento de casting de Globomedia), el criterio de selección de la plantilla de actores no responde a un criterio de calidad, si no a un criterio de carisma, fama o atracción de audiencia. Un Mario Casas, Blanca Suárez, Martín Rivas, Maxi Iglesias, Andrea Duro o Úrsula Corberó no han sido elegidos por su calidad interpretativa para actuar en dichas series. Puede ser, sin embargo, y es lo que los actores más despiertos e inteligentes irán desarrollando, que dichos actores reconozcan sus limitaciones, sigan vendiéndose como productos para atraer a públicos masificados pero que lleguen a la conclusión de que su preparación y entrenamiento actoral paralelo sea indispensable. Desde luego, si eso no ocurre, dichas celebridades serán estrellas fugaces: tal y como aparecen en el firmamento televisivo y audiovisual, desaparecerán.

Caso similar al de *ASDC* es el de “Compañeros”, que supuso durante casi 5 años una referencia de la televisión española, producida por Globomedia y emitida por Antena 3 desde el 25 de marzo de 1998 hasta el 16 de julio de 2002. Los actores que pasaron por dicha cantera no han tenido la trayectoria, por supuesto, tan consolidada como los actores de *ASDC*. Es verdad que la serie no duró tanto en antena, pero muchos de sus actores aún podemos verlos (con mayor o menor continuidad) en el panorama audiovisual español (Álvaro Monje, Eva Santolaria, Antonio Hortelano, Juan José Ballesta...). Pero si es verdad

que más que una serie trampolín para muchos fue pasarela, pues los actores ya habían sido lanzados anteriormente y consolidaron sus carreras en dicha serie (como es el caso de Juan José Ballesta, Paz Vega o Álvaro Monje, entre otros).

El caso de “Compañeros” es, sin embargo, similar al de ASDC: los actores son esencialmente actores, no estrellas mediáticas. Es por ello que muchos de ellos aún siguen trabajando de ello, o bien han desaparecido del panorama actoral o mediático por que sus vidas laborales han avanzado por otros derroteros.

9. Conclusiones.

- Para mantenerse en una línea continua laboral, las claves las hemos visto a lo largo de la investigación. El factor “estar en el lugar adecuado en el momento adecuado” juega un papel fundamental, pero fundamentalmente una carrera lineal y constante se basa en: una inteligente selección de proyectos, formación continua, elegir un representante que trabaje codo a codo contigo y conozca perfectamente, tus pros y tus contras, estar presente en la actualidad mediática (siempre profesionalmente hablando, evitando escándalos y apariciones innecesarias), crear (ya sea por uno mismo o su agente/manager) una definida marca personal en RRSS y, sobre todo, no caer en la negatividad. En el momento que la negatividad, el miedo, o la impotencia pesen más que los proyectos, lo más inteligente es abandonar. Abandonar siguiendo en el sector (dirigiendo, produciendo, etc.), pero no entrar en un bucle de melancolía continua. Si es así, se está abocado al fracaso.
- ASDC fue la serie de televisión cantera de actores que en la actualidad siguen teniendo una carrera continua y lineal. Sin embargo, muchos de ellos no tienen oportunidades y están avocados al desempleo debido a la depresión del panorama actual del sector.
- FOQ es un modelo de serie que representa en sí misma el criterio de selección de actores en la actualidad en España: actores que son más celebridades que actores en sí mismos, y que generan audiencia en una agresiva batalla campal por ganar espectadores y mantenerse el más tiempo posible en la parrilla televisiva.
- La trayectoria de un actor, para que sea lineal, depende de muchos factores, tengan el perfil que tengan. Evidentemente, el *sex symbol* tendrá más puertas abiertas en una panorama actoral en el cual

el criterio es la captación de audiencia adolescente y masiva. El llegar es fácil, pero la clave está en mantenerse.

- Por tanto, una carrera lineal en un actor se basa principalmente en una elección adecuada del representante, una formación acorde al estilo interpretativo del momento a nivel técnica ante la cámara y una buena base de interpretación teatral como base de generación de emociones con la construcción de los personajes que se han de trabajar. También ayudará de manera clara el aparecer en una serie o película de gran alcance, pues eso facilita enormemente la visibilidad de dicho actor.

- Por tanto, “Al Salir de Clase” o “Física o Química” catapultaron a la fama a sus actores, pero sin perseverancia y trabajo no tendrán un desarrollo profesional fructífero y constante.

10. Bibliografía.

Alane Wright, Wendy: *How to break into show business: Secrets of a Hollywood Talent Manager*. Kindle Edition. (E-Book).

Barr, Tony (1997): *Actuando para la cámara. Manual de actores para cine y TV*. Plot, Madrid. [Edición de 2002].

Bolelavsy, Richard (1954): *La formación del actor*. La Avispa, Madrid. [Edición de 1989].

Caine, Michael (1990): *Actuando para el cine*, Plot, Madrid. [Edición de 2003].

Calle, Teófilo (2001): “El actor en España, ¿nace o se hace?”, en Revista Monteagudo 3ª Época, nº 6.

Montero, Yolanda: (2006): *Televisión, Valores y adolescencia*. Gedisa, Barcelona.

Cantos Ceballos, Antonio (2012): *Quiero ser un actor de cine*, Ñaque Editora, Ciudad Real.

Chejov, Mijail (2006): *Lecciones para el actor profesional*. Alba Editorial. Barcelona.

Eines, Jorge (1997): *Alegato a favor del actor*. Madrid, Gedisa.

Guskin, Harold (2012): *Cómo dejar de actuar*. Madrid, Alba Editorial, Barcelona.

Kuleshov, Lev (1974): *Kuleshov on Filmmaking: writings by Lev Kuleshov*.

University of California Press, Berkeley.

Layton, William (1990): *¿Por qué? Trampolín del actor*, Fundamentos, Madrid [Edición de 2000].

Lovell, Ronald P.; Zwahlen, Fred C.; Folts, James A. (1998): *Manual completo de fotografía*. Editorial Celeste, Madrid.

Mamet, David (1997): *Verdadero y falso. Herejía y sentido común para el actor*, Planeta, Barcelona [Edición de 2003].

Meisner, Sanford; Longwell, Dennis (2003): *Sobre la actuación*. La Avispa, Madrid.

Miralles, Alberto (2000): *La dirección de actores en cine*. Cátedra, Madrid.

Reisz, Karel (2003): *Teoría y técnica del montaje*. Plot Ediciones, Madrid.

Rota, Cristina (2003): *Los primeros pasos del actor*, Martínez Roca, Madrid, 2003.

Serna, Asumpta (1999): *El trabajo del actor de cine*, Cátedra, Madrid, 1999.

Stanislavski, Konstantin (2002): *La construcción del personaje*. Alianza. Madrid

Stanislavski, Konstantin (2003): *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Alba Editorial. Barcelona.

Stanislavski, Konstantin (2013): *Mi vida en el arte*. Alba Editorial. Barcelona.

Talens, Jenaro; Romera Castillo, José; Tordera, Antonio; Hernández, (1978): *Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro y cine)*. Cátedra, Madrid.

Toro, F.(1987): *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Galerna, Buenos Aires.

11. Webgrafía.

http://www.aisge.es/ficha.php?menu_id=2&jera_id=167&cont_id=1368

http://cincodias.com/cincodias/2014/05/19/empresas/1400501554_274108.html

<http://www.elimparcial.es/noticia/89323/cultura/La-industria-del-doblaje-audiovisual-en-peligro.html>

http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-04-03/en-espana-preferimos-cinebueno-a-uno-que-funcione-en-taquilla_111131/

http://www.observatoriodelaudiovisual.com/?page_id=159

http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/10/television/1384115810_620847.html

<http://www.ecbloguer.com/marketingdigital/?p=2026>

<http://www.fundacionfirstteam.org/personal-branding-para-actores-en-internet-y-redes-sociales/>

<http://www.soyentrepreneur.com/26418-lecciones-de-matthew-mcconaughey-para-emprendedores.html>

<http://latrastiendacesfelipesecondo.wordpress.com/2014/09/03/dicen-que-somos-unos-muertos-de-hambre/>

Zurro, Javier: “La cantera del cine español se forjó en las aulas de *Al salir de clase*”. Publicado el 20.04.2015. [Última consulta: 28.09.2015].

García Andrade, Juan José: “Errores legales de las agencias de representación de actores”, 11.11.2013. Blog Audiovisual451 [Última consulta 12.10.2014]

12. Anexo.

Daniela Acosta

¿Desde qué momento sentiste la necesidad o la vocación por actuar?

Desde pequeña. No es que yo haya sido una chica extrovertida. Yo creo que hay dos tipos de actores, los que son personalmente más extrovertidos y siempre están expresándose, y los que a lo mejor por timidez o por falta de expresión tenemos la necesidad de expresarnos a través de alguna forma artística. Siempre me ha gustado el tema artístico, ya sea literatura, leer, plástica, dibujo... y teatro pues normalmente en el colegio de pequeños no dan, hasta que una vez hicimos una fiesta, yo creo que fue Saint Jordi, y pues era yo bastante pequeñita, tenía como 7 años, y ahí me toco hacer de princesa, y fue como un guiño y algo que luego recordé y me impulso a seguir con esto. Tampoco tenía ninguna obsesión, yo iba viviendo como una persona normal, estudiando, con mis amigos... y ya como a los 15 años decidí apuntarme en una agencia de modelos, de actores, para ver si me salía algo, si me podía abrir camino en este mundo. Yo vivía en un pueblo del valle oriental, y me fui a Barcelona a apuntarme a esta agencia y bueno, empecé a introducirme un poquito en el mundo. Empecé a estudiar a los 15 años, que me iba los fines de semana y estudiaba interpretación con un cineasta que vivía ahí en Barcelona. Luego seguí estudiando el bachillerato hasta que acabé, hice la selectividad y me quedé con la carpeta en la mano a punto de apuntarme a hacer pedagogía. Me planteé hacer una carrera y me gustaba que estuviese enfocado al mundo social, psicológico, que es lo que más me ha atraído o al mundo artístico. Entonces me planteaba estudiar algo audiovisual o de psicología y al final me decante por estudiar pedagogía. Y era un día que yo iba dispuesta a apuntarme, pagué la matrícula y algo en mi me hizo darme la vuelta, y dije “no, este no es mi camino” y me apunté a una escuela de teatro, me apunté a

otra agencia, e hice algún trabajo en Barcelona de figuración, también hice una serie en un capitular, que iba sobre los signos del zodiaco. Allí tenía 15 años y fue lo primero que hice así mas importante, que hacia un personaje que era un ángel que intentaba un poco darle otra visión de la vida a un mafioso a través del amor y tal. Fue una experiencia muy bonita, y además la primer para mí con protagonismo. Fue un subidón. Y bueno, después seguí estudiando hasta los 18 años que me apunte a una agencia y me llamaron para hacer una prueba en Al salir de clase. Me fui a Madrid a hacer una prueba, me seleccionaron, volví para hacer otra prueba, me seleccionaron y fui a hacer otra prueba y me seleccionaron. Tres veces, y yo la verdad que tenía dentro una intuición de que eso era posible, y así fue. Yo esa serie la veía de más jovencita y era como... y de repente te ves ahí, y ves que todo es posible. En un momento dado si tienes suerte. Yo estuve en las dos últimas temporadas solamente, no me acuerdo en que año concretamente y fue una experiencia muy a lo bestia. De repente llegar y triunfar, y ser una serie de éxito. Que todo el mundo te conoce, que ganas mucho dinero... y a raíz de ahí pues seguí trabajando durante bastantes años, prácticamente sin parar, nunca he llegado al año sin trabajar, siempre he estado haciendo series de una a otra...Yo creo que he tenido suerte.

¿Y crees que influyó Al salir de clase? o ¿cómo crees que influyó?

Yo creo que por un lado a lo mejor había gente o un tipo de visión que dice “bueno, es mona y ha estado trabajando en esta serie, y ya sabemos que actoralmente funciona, vamos a darle una oportunidad” y otros pues habrán cerrado puertas, es otro punto de visión como más de prejuicio, de mirar en general de pensar “bueno, estos han salió aquí porque son chicos monos y ya, y son de series y no les vamos a llevar al cine”. Yo por ejemplo, para llegar al cine estoy teniendo un duro trabajo para poder hacer lo que a mí me gusta. Ya sea cine, teatro o series. Porque siempre hay calidades, argumentos que pesan más

que otros y yo siempre he estado muy agradecida de trabajar en lo que me gusta y de estar en una serie en otra pero tampoco me ha acabado llenando del todo. Siempre he querido hacer una película con un personaje que me motivara la historia para contar.

¿Te sigues formando como actriz, o piensas que con la experiencia vale?

Yo creo que la formación es importante y la experiencia también. Y podría decir que más, pero creo que una acompaña a la otra y una apoya a la otra. Y a pesar de que tengas mucha experiencia siempre puedes aprender y reciclarte, entonces cogemos demasiada seguridad, o demasiados trucos que sabemos que nos funcionan y nos dejamos de poder crecer. Y esto te ayuda mucho, lo que es el entrenamiento y lo que es estar constantemente abierto a dejarte llevar y a ser flexible, que creo que como actor es muy importante. Y a la vez ser fuerte y no dejarte llevar por si algo te dicen que está bien o está mal. Sí, pero que no se te acabe el mundo, que a veces somos demasiado dramáticos. Pero de la misma forma, tampoco te puedes dejar llevar si tienes éxito o si no tiene éxito. Y yo estoy experimentando eso que una persona su valor no depende de si tiene éxito o no, sino de cómo viva su vida, de cómo se tome las cosas, de cómo actué... y que luego al fin y al cabo las cosas son fortuitas y un día puedes estar arriba y otro día puedes estar abajo. El trabajo y la conciencia de saberte encontrar en el punto en el que estás a ti mismo, más allá de las circunstancias.

¿Y estas contenta con la elección de personajes que te hayan ofrecido o que hayas escogido a lo largo de tu carrera y porqué? Sobre todo comenta alguno del que te sientas orgullosa de cómo lo has trabajado

Para mí, y cada personaje que he hecho ha sido un entretenimiento total. Y una entrega siempre, aunque fuera un personaje secundario y pequeño. Aunque el texto estuviera un poco vacío, siempre he tratado

de ponerle todo el alma y de darle todo y de abrirme para que ese personaje me dé y poderme expresar que es de las cosas que más me atrae en este mundo, que es como poder algo... poder vivir muchas experiencias, poder estar abierto emocionalmente a vivir algo sin juzgar, y vivirlo de verdad. Yo estoy muy contenta de verdad de todos y cada uno de los personajes, ha habido personajes que me han costado más, porque ha habido menos trama, menos papel, y me lo he tenido que currar más, y en otros que ha sido más fácil porque he sido más protagonista, o han sido tramas más interesantes. Pero para mí en todos he sacado algo de mí, me han dado algo y ha sido muy interesante y muy enriquecedor.

Y con los proyectos que has elegido, ya no solo los personajes, sino los proyectos en general, si también estas satisfecha y alguno que te haya llenado más que otro y porqué

Yo la verdad que alguna vez he dicho que no a alguna serie, pero generalmente he dicho que sí. Es trabajo, te viene es una oportunidad y tampoco me he puesto muy maniática, he aprovechado lo que venía. A ver, que ha habido momentos en los que he tenido cierta fama y trabajado y he ahorrado un poquito, y si de repente me proponían algo que no me apetecía, pues me he podido permitir el lujo de decir que no. Pero generalmente y sobre todo ahora, escoges trabajos... yo nunca antes había hecho publicidad. Por ejemplo, en Al salir de clase, cuando estaba ahí, hacer publicidad te pagaban un pastón por hacer un anuncio de mierda, y yo he dicho que no, porque no. Y ahora he estado haciendo publicidad de figuración por 100 euros. Después de 15 años de trabajo y de trayectoria.

Autopromoción y promoción del actor. ¿Tienes un departamento de prensa que te lleve las acciones de promoción?

Me parece muy interesante esta pregunta. A ver, con el tiempo me he dado cuenta de lo importante que es esto, y ahora, si volviera a tener

cierta fama o cierta suerte o cierta oportunidad que tuve en su momento, en una buena racha, lo viviría de otra forma, porque tengo un punto de vista más realista sobre el asunto. También es verdad que nadie me dijo nada sobre ello, y también depende de carácter. Yo siempre he pensado: yo si me cogen, es por mi trabajo y voy a hacer el casting y lo voy a hacer de puta madre, y eso es lo que me va a dar el trabajo, no ir a fiestas, conocer a tal, los contactos... luego me he dado cuenta que los contactos son importantes, pero bueno, hasta cierto punto. Y que es muy importante, y eso sí que lo cambiaría ahora, haría un esfuerzo, pero la importancia cuando estás ahí, por ejemplo en una serie de cierto éxito, aprovechar ese tirón para salir en prensa porque es lo que te hace el nombre. Porque a mí la gente, he salido en varias series, y pues mucha gente que me reconoce y se acuerda de mí, pero el nombre, muy poca gente lo sabe, y eso es porque no he dicho ¡venga! , que han aprovechado y que su representante ha llevado a cabo esta función y le ha dado importancia. Y eso es lo que ha hecho tener importancia. Porque a través de la importancia entre en público, porque no tiene que ver que seas buen actor ni nada, sino porque es conocido, le dan papeles y tiene esa oportunidad. Entonces a mí me ha faltado eso, me ha faltado aprovechar ese momento para que me lancen, me publiciten, me promocionen. Entonces, yo a eso no le he dado importancia y pensaba que no la tenía, pero ahora veo que sí. Y mi madre ya me lo decía. Pero al final te das cuenta de las cosas cuando las vives.

¿Cuánto tiempo dedicas a día a tu definición de marca personal, en las redes sociales?

Nada, la verdad que nada. Y estaría bien, pero ¿sabes qué pasa? Que yo también creo que todo el mundo podemos intentar ser autosuficientes y desarrollar un poquito de todo para poder salir adelante. Pero también crea que cada uno tiene sus virtudes y sus talentos, y si enfocas ahí es donde más producción va a poder tener, y

más éxito va a poder tener, pero ¿qué pasa?, que como son varias cosas que hacen que algo funcione, tienes que tener eso cubierto. Yo por ejemplo, no soy una persona que esté ahí, que me guste el rollo este de promocionar o de decir “ah, pues ahora he hecho esto”, lo hago un poco forzadamente. Yo necesito a alguien que haga eso por mí. Y que le guste y que se le dé bien. Yo es que pierdo energía, no me llama y no voy a rendir de la misma forma que una persona que pudiera hacer equipo conmigo y sacar algo adelante. Yo pongo mi parte y tú pones tu parte. Y muchas veces el artista quiere venderse, y a veces funciona y a veces no, y necesitas a alguien que tú pones ahí, que confíe en ti y que sepa guiarte.

Es que encargarse uno de autopromocionarse es complicado. Yo creo que hay que hacerlo, pero también creo que si lo hace un equipo... yo no sé si eso es papel del representante o falta alguna figura en este país que hay que ver...

Sí, yo creo que sí, creo que falta eso, falta eso en general. Igual algunos representantes si tienen esa sección más cubierta o le dan la suficiente importancia, bien porque lo hagan ellos o porque tengan a otras personas contratadas, pero yo por ejemplo, en mi experiencia me ha faltado eso, y ahora creo que es importante.

También los representantes lo hacen con la gente que está en ese momento en boca.

Claro yo creo que es más fácil. Pero tampoco puede cerrarte a eso. Porque si te centras solo en la gente que está en boca, es que es fácil. Lo difícil es hacer una campaña de imagen de una marca. Es que es una marca. Tienes que ver de dónde vienes cómo lo haces... es marketing puro. Igual esto es demasiado simplista, pero es verdad. Si tú tienes una marca, tienes que dala a conocer, ver de dónde viene, ver en qué momento esta y reconducirla en ese momento y hacerlo

público. Si tú la reconduces pero solamente lo ves tú, él y el director de casting o la productora, no... o sea eso tiene una cierta repercusión, pero limitada. Entonces es un poco también lo que podemos llegar con esto, es que igual es necesaria la figura de un manager que no existe o un algo que realmente sea el que oriente a ese agente.

Si esa orientación y esa visión... para mi un buen representante debe estar conectada con el medio, que le gusta lo que hace, que conoce el trabajo y valora el trabajo de sus actores realmente, porque lo valora así. Y que tiene una confianza y un interés personal con esa persona, en sentido de saber dónde quiere el actor llevar su carrera, que es lo que le conviene o lo que le puede recomendar. Más que un simple vamos a hacer, si viene un trabajo, cogerlo, porque es dinero y ya está. Eso me parece que es lo que funciona más en general, que no se cuida tanto la forma de llevar una carrera, sino que es más te venga lo que te venga.... Y claro es muy fácil si acabas de salir de una serie, que te llamen directamente de otra y que te cojan. Creo que está bien la gestión y el negocio de un representante pero no es suficiente. Un buen representante tiene que saber reconducirte y sacarte a la luz cuando lo necesitas precisamente cuando la gente no te llama saber venderte.

Muchas veces, y más en el momento en el que estamos ahora, o haces eso o te comes. Entonces es eso, igual debe haber una figura entre medias que oriente al agente, o que no parta de una empresa, sino de otro organismo. Yo creo que debería de motivarse eso, porque al final si te ves como una empresa vas a velar por eso, y vas a hacer caja y vas a hacer números y si no salen los números no... pero si lo haces de otra manera, desde otro punto, desde un organismo, desde una asociación de actores, quizá sea un poco el que organice u oriente todo eso.

Sí, estaría bien, y no lo hay. Si me haces hablar de la Asociación de actores te diré que deja mucho que desear en general. Yo he estado apuntada, y llegó un momento que dije “bueno, si no me apoyáis y no me orientáis cuando lo necesite, pues de qué me sirve”. Creo que tendríamos que aprender mucho de los americanos y del cine francés y de cómo está toda la industria. Y de cada uno una cosa, por ejemplo del cine americano pues esa visión que tiene como empresa, como inversión, que te puede gustar más o menos las películas que hagan pero apuestan y te cuidan y te pagan. Y luego se tiene muy en cuenta los derechos, si haces más horas, si no... aquí se ha llegado un momento... que yo he estado trabajando en series y es que te explotan, y que no se respeta las horas que hay que respetar y se aprovechan. Y si te quejas pues te hacen un poco la cruz.

De ahí el problema es cualitativo y no cuantitativo, que no se prima el valor o la preparación del actor, sino que es un poco “eres un busto parlante y ya está”. Cogen gente que pueda hablar, y ya está. Y es que se ve en la series`.

Es que mi madre lo dice “en el cine americano están los actores que no están actuando, y aquí te das cuenta de que están actuando” y eso es muy significativo. A grandes rasgos y luego hay actores muy buenos, pero en general el enfoque, la dirección, la visión....

La cosa es que no te metes en la trama porque no hay verdad. Es lo que dices, si lo ve una madre que es un a persona externa, que esta fuera del tema este, y aun así analiza y ve eso... es que lo ve cualquiera. Si el público lo ve, que es al fin y al cabo quien lo tiene que ver, pues algo hay que hacer.

Sí, pero luego está el tema del público... y ahí ya entras en la sociedad de la vida. A la gente no le gusta lo que hay, pero parece que tampoco sintamos ni el derecho ni la potestad de poder cambiar las cosas. Nos dejamos llevar, y consumimos mierda, y nos dejamos llevar por todo, y

al final estamos todos ahí. Aunque luego hay personas que saben lo que hay, que se lo están currando mucho, que saben cómo enfocar las cosas y lo están haciendo con mucho esfuerzo.

¿Cuánto tiempo dedicas a la semana en eventos y promociones?

Yo ya te digo, no soy mucho de eventos. Y sé que es importante, mi madre siempre me lo dice, ya me estoy dando cuenta que sí que lo es, y aunque voy de vez en cuando a estrenos, a galas de los Oscar, o de los Goya, que he ido unas cuantas veces... he tenido temporadas en mi vida que he ido más veces, otras menos... Tampoco es algo de lo que viva o que a mí me llene. A mí me llena mi trabajo, lo que es realmente lo que es actuar, expresar otra forma de ser, lo que es poder transmitir algo a alguien que no te conoce, pero que llegas dentro de su corazoncito. Y eso es lo que más me gusta, y luego en mi vida hago lo que me apetece y lo que puedo en ese momento, y si puedo viajar, viajo, que me encanta, y estar con los amigos, leer en casa... y de vez en cuando sí, me relaciono, en actos sociales... pero no enfoco mucho hacia eso, para mí no es lo más importante. Aunque ese que tengo que encontrar el equilibrio, porque me he dado cuenta de que es importante.

Cuando tienes que renovar el material, a nivel gráfico audiovisual, ¿consultas actores amigos, representantes... o cómo eliges, a quien preguntas...?

Es que siempre he tenido una historia con los *videobook*... “Ay, Dios mío, que tengo que renovar el *videobook*” y siempre una montaña... “y ahora qué hago...” en fin, lo mismo, es algo que a mí no me gusta que yo no entiendo, y es lo mismo, si hubiera tenido a alguien ahí que me hubiera dicho “esto es importante, tienes aquí material nuevísimo, vamos a verlo...” pero tampoco me he encontrado con ese apoyo. Quiero decir que eres tú mismo que eres muy echado para adelante que te lo buscas tú, o tienes la suerte que encuentres a alguien que

diga “creo en ti, vamos a sacar esto adelante. Vamos a aprovechar lo que tienes”. Pero bueno, he tenido esa circunstancia, he tenido mucha suerte, y creo que lo he demostrado, me lo he currado, peor también he tenido suerte. Porque hay muchas personas que tienen mucho talento y bueno, pues a lo mejor les ha llegado el trabajo mucho más tarde que a mí. Yo he empezado muy jovencita relativamente a trabajar y a tener ingresos, pero luego llego como en estos últimos años que ya te digo, estoy trabajando de camarera, o haciendo una publicidad por 100 euros... entonces son etapas y yo creo que es importante gestionar y aprovechar bien los momentos que tienes a pesar de las circunstancias, que todo puede cambiar y a veces nos avies ni porqué. Y a veces, todo lo que esté en la mano de uno, pues hay que cuidarlo y tratar de trabajarlo lo mejor posible, porque es así como se va a conseguir más cosas.

¿Crees que Facebook y Twitter son herramientas útiles a la hora de promocionarte como actriz?

Bueno, en parte sí, porque bueno ahora está muy de moda pero también según como se haga. Porque ya cansa, que te den tanta información, que según se hable de uno o de otro... es difícil. Está bien para estar ahí, cuelgas unas fotos, haces refrescar la memoria que la gente se acuerde de t, y está bien, pero no sabes hasta qué punto eso tiene repercusión o eso te va a dar trabajo no está de más, tampoco creo que con eso sea suficiente

Son parte de un todo, no puede ser eso solo, pero sí que son las herramientas que más fácil tienes para acceder. Más que otro tipo de cosas

Si, está bien, es una herramienta que hay que saber utilizar y que ahora está muy distendida, porque ¿Quién no tiene Facebook o Twitter? También hay que saber cómo llegar, y yo no sé. Pero sí que puede ayudar.

Pasamos a la situación actual personal y del país. ¿Cuál es el futuro que pensáis o que auguráis que puede pasar? ¿En la actualidad desarrollas actividades como actriz de forma profesional?

Pues en los últimos más o menos cinco años, he estado sobre todo haciendo cine, entre cuatro y cinco películas, pero de bajo presupuesto, películas independientes, casi que tienes que pagar para trabajar, pero como es lo que me gusta y no tenía otra cosa pues lo he hecho, y muy contenta, y agradecida. Pero claro, eso no te da de comer, y eso es lo que he hecho. Microteatro también, en varias salas, que tampoco me da de comer, pero es lo que me gusta y he estado un tiempo sin trabajar de lo mío y se hace duro. Y cuando has tenido momentos que te ha ido bien, hay que saber llevar que vienen momentos luego como que no encuentra tu lugar, que te preguntas qué está pasando, no se... te preguntas y a veces hay momentos desmoralizantes de no sé qué hacer. Y luego la crisis, y entras en este círculo y llega un momento que te tienes que plantear que tienes que comer y pagar una hipoteca, y te tienes que poner a trabajar de cualquier cosa. Y ahora a los 32 años, estoy trabajando de camarera después de todos estos años trabajando como actriz. Y para mi es una experiencia muy enriquecedora también, porque humanamente y personalmente me ha enseñado mucho. Porque una cosa que hay que tener en cuenta es que ese trabajo está demasiado valorado, o lo ha estado, tanto económicamente como con la fama y como que se te sube... pero creo que todo el mundo, sea lo que sea, merece hacer lo que le gusta y desarrollar el talento que tiene. Y tener oportunidades, que hagamos un equipo donde desarrollar todo eso, y mostrarlo como labor social. En lugar de tener dificultades o estando esclavizados teniendo que hacer algo que no te gusta para poder pagar una hipoteca y sentirte que dices... ¿yo he venido a vivir así? Entonces un poco eso en general, y en particular, pues ya te digo... yo tengo mis ilusiones, mis deseos, a parte del mundo de la interpretación también me interesan otros

mundos, y también trato de expandirme y de desarrollar en la medida en la que pueda. Y también tengo claro, que si tengo que trabajar en un momento de mi vida de algo que ni me va ni me viene, pero lo necesito o va a ser una inversión para después poder hacer lo que yo quiero, vale. Pero el hecho de tener una mentalidad de decir, vivo por vivir y trabajo por trabajar porque tengo que sobrevivir y en realidad no soy feliz porque no estoy haciendo lo que me gusta, y estoy desaprovechando mi talento, pues es una pena. Y es una pena que a mucha gente le está pasando, y no solamente en este ámbito.

¿Seguirías desarrollando la actividad en España o cambiarías de país?

Yo ya hace tiempo que lo vengo sintiendo, lo que pasa que a a cada uno le llega en el momento en el que le llega, o cuando ya estas hasta las narices y lo has intentado todo y ves que no... entonces si una cosa te va bien y tienes suerte te puedes dar un cierto tiempo. Yo ya te digo, yo llevo ya unos cuantos años sin poder vivir de esto y yo he tenido mucha suerte, porque he estado más de diez años viviendo de esto y no todo el mundo puede decir eso, y yo me siento súper agradecida. Pero claro, las cosas cambian y te tienes que saber adaptar. Es un trabajo inestable y tienes que ver, por eso muchos actores se buscan un negocio, o hacen algo que les pueda dar una estabilidad, porque esto va y viene. Entonces sí, ya tengo pensado irme a Latinoamérica, a sitios donde están en desarrollo y hay dinero y hay ganas... están en otro momento, porque yo creo que aquí estamos un poco de capa caída, y se hacen cosas pero van un poco a dedo y con criterios que no se entienden muy bien... pero bueno, si te toca y tienes suerte pues olé. Pero faltan oportunidades y la gente tiene que moverse y por eso ahora se lleva tanto, porque es que es lo que hay. Y yo tengo muchas ganas de abirme nuevas puertas.

¿Que te ayudaría a decidir desarrollar esa actividad en el extranjero? Alguna oferta, o ir a probar o algún agente...

Hombre, a mi supongo que como todo el mundo, preferiría haber ahorrado un dinero, para poder vivir tranquilamente y no tener que estar malviviendo. Y buscarme allí la vida, e intentar probar suerte. O bien que te llamen, por su puesto, que tu representante te haya movido desde aquí, o tú hayas movido tu material en varias agencias, varias productoras de forma internacional, o por un contacto y que tengas más suerte, que te requiera, que te llamen, que les interese tu trabajo, y que te llamen para ir a trabajar allí eso sería lo ideal. Es lo que a mí me gustaría. Pero si no pasa, yo ahora voy a intentar que sea así, pero si no es así, me voy con las manos vacías.

La carrera actoral. ¿Tiene futuro o no? Está un poco la cosa como cerrada. Que diferencia crees que existe entre el proceso de selección de actores hace 10 años y ahora

La verdad es que no sé muy bien que responderte, porque creo que la tendencia se está viendo como a lo más superfluo, alguien que sea más o menos mono, que cumpla los parámetros de belleza... que bueno, está bien pero no lo es todo. Entonces el criterio yo creo que debería ser que alguien hace buen trabajo, o que esa persona va a encarnar perfectamente ese personaje, que tiene las capacidades, las cualidades tanto físicas, mentales, que lo que te transmite realmente... lo que es un cazatalentos o un director de casting, que realmente sabe hacerte un casting de puta madre. Como decía Woody Allen "el mejor secreto de la dirección es hacer un buen casting"

Si, se nota en las series americanas ves el criterio. Lo de ser guapo no ahí está muy bien pero no es lo único. A parte ya, es que no solamente es que sea guapo modelo, es que hay muchas bellezas en la vida.

Quiero pensar que a mí no solo me cogieron porque era mona, yo me he considerado siempre mona y tal, vale, pero aparte creo que tengo algo más en esto que me hace tener un plus para dedicarme a esto. Pero como que es un poco... “encaja dentro de los parámetros” pero es que en la vida real no hay personas con otro tipo de atractivo, con otro tipo de fuerza que no pueda llegar más que la belleza simple? Que hay chicos y chicas monas, que no te transmiten nada, pero ahí están. Creo que en las películas, en las obras de teatro, en cualquier interpretación, se está reflejando una persona o varias personas, y entonces deberíamos de ser fieles a esto. A esta realidad, no solo quedarnos en hacer series todo de chicos monos, que no transmiten nada. Que está claro el criterio. O solamente cosas absurdas, que si caca pedo culo pis, y ya está. Bueno, pues nada, son tiempos de criterios y de enfoques. Yo estoy muy agradecida de todas las series, de todos los personajes porque en cada frase he tratado de sacar lo mejor, pero que también había una parte de mí que decía “a ver si me llega un guion de puta madre porque esto es un regalo. Esto merece la pena que la peña produzca y ponga dinero y apueste para hacer esto, y no para las mierdas que se hacen”. El error y la diferencia básica con Estados Unidos que por un lado yo creo que tiene un lado positivo, pero es utópico, como en la política. Por ejemplo, Pilar Miró, las subvenciones y tal fueron una idea maravillosa, pero que las personas que estén ahí tengan criterio y sean escoger, lo de siempre. Esto para ti, esto para mí, los amiguitos... y eso es lo que hay, y como en los concursos, que si gana este, que si gana el otro... y luego, a lo mejor suerte es que se haya llevado el premio otro realmente, porque ha gustado y tiene un valor reconocido, y no por enchufismos. Que me parece muy bien los contactos, pero siempre con un criterio. Yo puedo tener un amigo y decirle “mira, tengo aquí un trabajo que te viene bien, toma el contacto”, pero ante todo, que yo sepa que esa persona puede hacer bien ese trabajo.

Muchas gracias.

Athenea Mata

¿En qué momento sentiste la necesidad de actuar?

Pues desde que era muy pequeña, Todos los actores empezamos igual, desde pequeños. Yo empecé con mis primos, tenía un montón de primos y teníamos una pandilla, los superchicos europeos, nos llamábamos y entonces montábamos obras cada navidad, en verano...Me acuerdo en verano, en el pueblo donde veraneábamos en Salamanca, montábamos siempre teatros, para conseguir que alguien viniera a vernos, teníamos que regalar chucherías porque si no no teníamos ninguno que en vez de pagar, teníamos nosotros que sobornar para que nos vinieran a ver. Entonces yo las escribía, las dirigía y las actuaba... era yo me lo guiso, y me lo como. Entonces desde muy muy pequeñita, siempre he estado haciendo teatro.

¿Qué escuela elegiste para formarte cuando ya te diste cuenta que querías dedicarte a esto y cuál fue la motivación de la elección de la escuela que elegiste?

Pues cuando tenía 11 años, en el cole donde yo estudiaba que era un colegio normal, me dieron clases de teatro. Entonces empezamos a dar en sexto mímica, en séptimo expresión corporal, y después teatro, porque era una asignatura obligatoria, era algo que le distinguía de los demás colegios. Y allí me atrajo, fue mi primera aproximación al teatro, con este profe. Y entonces él, que confiaba mucho en mí como actriz, me apuntó a unas pruebas del Centro Dramático Nacional, que estaba dirigiendo en aquella época Luis Pascual. Entonces hice las pruebas me cogieron, y ya estaba en el teatro profesional desde pequeña. Tenía que ir al cole por la mañana y por la tarde perdía siempre todas las clases, y estaba siempre en el teatro. Entonces fue una experiencia como... muy sorprendentemente buena, que ya como que me puse la semillita de querer ser actriz de mayor. Entonces en cuanto acabé, yo quería seguir siendo actriz, pero cuando llegué a COU, pues mis

padres me dijeron “eres muy buena estudiante....” “tienes muy buenas notas en matemáticas, en física... ¿por qué no quieres hacer carrera?...” . En el test este, típico que te hacen en COU salió que tenía que ser ingeniera y yo seguí el proceso marcado por la sociedad de decir, venga va, hago la selectividad y me meto a una ingeniería... pero por mi cuenta, sin que mis padres se enteraran, me presenté a RESAD. Recuerdo que esa experiencia la viví intensamente porque las pruebas costaban quince mil pesetas y eso eran mis ahorros totales, ¡de toda la vida! Rompí la hucha, fui allí y pagué las tasas... Y ya desde el primer momento que llegué allí, la gente con la que coincidí fui como algo muy significativo y muy representante de lo que esto, de esta profesión. Yo me acuerdo en la cola para pagar las tasas, ya había chicas de “llevo preparándome para estas pruebas casi dos años, a ver si esta vez entro” y de “¿Cuál es tu academia?” y yo... que no me había metido en ninguna academia... ¡que venía de COU de ciencias puras, y no tenía ni idea! Y ellas “uhhhh, ¿no sabes hacer comentarios de texto? ¡Ya verás, te van a trincar!” Súper agresivas. Entonces yo fui a hacer las pruebas, y efectivamente, me cayó un comentario de Lorca, que yo es que ya te digo, ¡de ciencias puras! Y lo hice como pude. Luego las pruebas prácticas saqué un diez. Entonces la primera ahí en las notas medias de toda la gente que se presentó, que fue muchísima, pues la que más nota saqué fui yo. Y se lo dije a mis padres “mira mamá, yo quiero ser actriz y lo tengo claro desde que era pequeña”. Y ellos pues bueno, no sin razón, no sé cómo lo llevaría yo... ¡me lo callaría seguro! Pero no me haría gracia que un hijo mío quisiera ser actor, lo tengo que reconocer! Le apoyaré en lo que quiera, pero es verdad que reconozco que esta profesión es demasiado dura. No te da toda la recompensa de toda la energía que inviertes. Entonces pues la verdad que en cuanto a mis padres, fueron muy radicales con su posición, no había negociación posible. Entonces, yo me fui de casa, me fui a casa de una amiga, pero nada, con 17 años, todas mis amigas haciendo como yo COU, vivían con sus padres y no tenía donde ir Así que tuve que volver.

Y mi madre me dijo: “ Bueno hija, estudia por las tardes en la escuela que tú quieras...pero haz ingeniería que eres muy lista...” Entonces empecé en un grupo de teatro muy activo dentro de la Politécnica, que hacen un festival de teatro con bastante prestigio y hacen muchas audiciones. De hecho, de ahí han salido personas como Ricardo Castella, el que estaba en el Informal... Gente muy buena. Entonces empecé agrónomos, entonces la gente que yo conocí en las pruebas de la RESAD, pues eran de estilo (voz burlona) “Ay, pues nosequé nasecuantos”... entonces claro, la gente que me encontré en agrónomos pues iba en vaqueros, una coleta... que en principio cuajaba mucho más con la personalidad de esa gente. Entonces tenía dos opciones o ser una rebelde y decir no hago nada, o ya que encima me gustaba y tenía muchos compañeros, estudiar y aprender. Como en el grupo de teatro teníamos una función para Navidad otra para el festival de la Politécnica y otra para San Isidro, es decir, tres funciones al año, pues ya te digo, era como... no profesional, ni mucho menos, pero sí con mucha seriedad, pues tenía satisfecha también esa parte. Entonces un amigo me vio en el grupo de teatro de agrónomos, ya en tercero de carrera y fue él el que me apuntó. Me decía,” tú tienes que ser profesional” Yo ya había ganado un premio de actriz y tal, entonces dijo:” va, tienes que dedicarte a esto”. Y él, pues me apuntó sin que yo lo supiera. Me llamaron y me dijeron “tienes que hacer la prueba este viernes”, y yo “vale”. Fui a hacer la prueba, y me lo pasé fenomenal. Fue el casting más divertido de mi vida. Normalmente los casting son un sufrimiento, y este fue súper divertido. Porque él me dijo: “imagínate que estas con tu hermana y estáis hablando” y yo me enrollaba, hablando... a todo esto, ahí con la cámara grabando, y me dice “ahora te imaginas que le dices a tu hermana que te has enamorado de alguien y esa persona de la que te has enamorado es Jesulín de Ubrique” y yo súper seria porque estás enamorada de verdad, imagínate, súper cachondo. Entonces me dice que ella empieza a sacar unas fotos, y que ella no lo sabía pero que ella está con Jesulín

de Ubrique también. Entonces súper divertido. Y de ahí me llamaron, y tuve la suerte de que en el primer casting me cogieran para una serie que ya sabes lo que fue. Pero para mí fue un shock, porque yo seguía en la carrera. No quería dejarla y entonces al entrar en Al salir de clase, me encontré chicas guapísimas, y yo en tercero y cuarto tenía un diente roto, vaqueros y camiseta... que tuve que arreglármelo, me obligaron. Cuando yo llegué a Al salir de clase eso era lo único que importaba, y eso para mí fue un shock. Entonces te valoraban por eso, y por dentro como fueras. Fue muy duro, para mí fue una época dura. Además que eso fue ahí, que con 18 años o a los 20 que tenía ya, es cuando el cambio de ser ya niña e ingenua, el amor, los amigos... a traiciones en la amistad, en el amor, desengaños... y eso, en una ingeniería superior, en tercero de carrera, con unos profesores que todas mis prácticas de mecánica estaba en la televisión. Entonces yo estudiaba mecánica de fluidos en el camerino y luego la tele, que la gente que me veía en la cafetería, pues comía con ellos, en su casa... era muy extraño. Cuando yo estaba en la Politécnica, a los mejores que habíamos ganado algún premio durante los tres años de carrera, nos becaron para estudiar con Jorge Eines, es el mejor de la RESAD venía a dar clase a los ingenieros que hicieran teatro en el aula de cultura, que es donde yo voy ahora a dar clase, es gracioso. Entonces, esas fueron las otras clases que yo di de teatro además de las que había dado en el colegio de pequeña. Y a partir de ahí es cuando me cogieron en Al salir de clase, y después de Al salir de clase empecé a prepararme como actriz en la escuela de William Layton. La elegí sin mirar, no sabía cuales había y en esa época no sabía qué escuelas eran famosas y cuáles no, la elegí porque un amigo mío me dijo "oye, una amiga mía va allí ¡y le encanta!". También Jorge Eines cuando hice los cursos de teatro en el aula de cultura, me sacó y me dijo "Tú eres un diamante en bruto, yo quiero que tu vengas a mi escuela". Entonces yo fui a sus clases un par de veces para ver cómo eran, pero no me convencían, porque la escuela de Jorge Eines hace mucho hablando,

hablan mogollón, es muy duro con sus alumnos y si hay algo que he descubierto en esta vida y tengo claro es que no quiero sufrir encima de un escenario nunca. La formación que él da que es súper director para quien vaya es a partir de destrozar y llevar al llanto a sus alumnos... en cambio yo cuando fui a Estados Unidos como profesora, lo hice al contrario, remarcando lo positivo y enseñar desde lo constructivo siempre. Y es algo que sorprende mucho y que agradecen mucho a la larga, creo que he conseguido resultados guays, súper buenos y encima con mentes sanas y seguras de sí mismas. Entonces yo como actriz aunque era joven ya sabía que a mí eso no me gustaba. También que subes al escenario y te ridiculiza... es que no, no me va nada, por eso esa escuela la descarté. En cambio Claudia no, Claudia trabaja mucho el cuerpo, mucho la mente, mucho la improvisación y por eso empecé con Claudia. Y luego seguí con Claudia otra vez, pero haciendo un curso para profesionales, de actores profesionales con varios actores de Al salir de clase. Y creo que con esto ya he respondido a tu pregunta de mis primeras escuelas, ¿o quieres que siga contándote todas las demás escuelas?

Para mí la principal fue cuando hice un par de series más, terminé la carrera, hice un master en marketing y de repente ya volví un poco a lo que yo quería, que era ser actriz eso lo tenía muy claro, Y pedí una beca de joven artista que me la dieron. Y esta beca me dio mucho dinero y me dio para poder ir un año a Estados Unidos a estudiar. Si yo considero que me he formado bien como artista ha sido allí, porque yo iba nueve horas al día a clase, de lunes a domingo. Todo el día metida en todas las escuelas, principalmente en la RESAD. Pero también de una forma muy mágica, eh? Porque yo llegué para ir a otra escuela pero no me cogieron y al final acabé en estas dos y fue muy mágico y muy bueno. Y las elegí, por una compañera de la residencia donde yo estudiaba que me habló de una, y por un anuncio en el periódico. Y yo, cada vez que mando a alguien para Estados Unidos, alumnos que van o que me dicen dónde quieren estudiar, les mando a las dos porque

creo que son las mejores para liberar tu interpretación, y a mí lo que me mola es que en el escenario estés súper libre. Escuelas que te refuercen y te den herramientas de construcción de algo positivo. Entonces, mi formación que yo considero: la práctica más, es en Estados Unidos, con Claudia también que estuve tres años, y luego la técnica, que me faltaba esa parte, la de estudiar teoría.

Primeros trabajos actorales, cómo los conseguiste.

Bueno ya no solo en Al salir de clase, sino también lo que hice en el Centro Dramático Nacional. Siempre ha sido un poco que alguien me ha visto y me ha dicho “tú tienes que dedicarte a esto” y me ha llevado de un lado al otro, y así los primeros.

Destaca uno de ellos entre el resto y arguméntanos porqué, cual te llenó más...

De cuando era joven, quieres decir, ¿no? Pues supongo que me hice casi 800 o 900 capítulos de Al salir de clase. Supongo que al salir de clase pero por algo cronológico y porque coincidió con una etapa de mi vida personal muy intensa. Yo era muy joven, y no lo sabía... todo el mundo me conocía por la calle, y de llegar e insultarte por la calle. Si tu personaje era malo pues me decían: puta loca, puta lesbiana... total. La gente enseguida opinaba sobre ti con una gratuidad que no me interesaba nada, esa parte de la fama. Así descubrí la crueldad, la maldad... Entonces, si tengo que destacar alguna época sería esa, pero por la pérdida de inocencia, El ver que porqué alguien que no conozco en un restaurante, me tiene que decir “puta” si no me conoce de nada. Un día... mira, se murió una de mis mejores amigas, en Bilbao, y el día del funeral. Y cuando salí del funeral, había millones de niños que vinieron a pedirme autógrafos. Es que no te imaginas la de autógrafos que tuve que firmar, y yo no quité la sonrisa en ningún momento... Pero cuando yo me fui de allí, unas personas que estaban hablando... Mi novio se quedó detrás, y empezaron a decir “¿has visto

qué creído se lo tiene? ¡Tan tonta como en la tele!” O sea, hagas lo que hagas te van a criticar, esa es la realidad. Y yo nunca he pedido un autógrafo, me parece muy ridículo, bueno, cuando era muy pequeña...pues si alguien te pide un autógrafo, tú se lo das, pero a mí me apetecería más hablar con ellos, más sentarme a hablar, cuéntame qué quieres saber, no sé, intercambiar algo más que un papel, que sé que lo vas a tirar. Pero que alguien venga, te lo pida, y lo rompa en tu cara... son esas cosas que dices... ¿por qué?

¿Y sabes qué descubriría también? Que cuando alguien se metía contigo, “esa mierda de serie que haces, que es la peor”.... En seguida, la única forma que tenía de protegerme contra esa crueldad gratuita que nos pasaba a todos... que yo me acuerdo cuando Raquel con la cara marcada, con una mano, que decía que le habían pegado por la calle. Le habían pegado una leche y venía con la cara marcada. Es que es así. No te imaginas, para lo bueno y lo malo, porque también te agobia cuando es bueno, y llegan “¡Ay qué guapa!” y que te tocan... y a mí eso no me gusta nada... Yo era muy joven, ya te he dicho... y pasé una época difícil, con la ingeniería...Era una época difícil, entonces, yo la única forma que tenía para defenderme era: “Sí, es una mierda de serie, pero ¿sabes cuánto gano a final de mes?” Yo odio eso, pero a veces funcionaba. Entonces yo ya aclaro. Entonces, si la destaco, muy pocas veces hablo con nadie de mi entorno de la serie. Igual de otros trabajos que he estado menos tiempo, como de la Dársena, pues tengo un recuerdo precioso. O de El Secreto también. Pero de allí....ya te digo que muchas personas me desilusionaron, me decepcionaron...

Pero tu personaje tuyo en sí... era bonito, yo vi cómo tenía una evolución

Sí, me lo pasé bien.

También veo, por lo que te conozco ahora, que tiene mucho de ti, y que tienes como una especie de luz, no sé, como un brillar. Y es verdad! Te lo digo de verdad! Entonces creo que, fuera bueno o fuera mal, yo porque yo lo vi entero, eh? A mí me encantaba! O sea, yo era muy fan de la serie. Y cuando me dijo el director: vamos a elegir esta serie como tal... yo dije bueno, ¡si a mí me encantaba! Pero yo me acuerdo que la evolución de tu personaje era muy guay porque no era una lesbiana típica, ni era una loca, sino que era una chica que tenía sus problemas o esos trastornos de juventud, pero no era el personaje loca típica, ni el cliché x... ¡Entonces no sé si sería parte de ti o no!

Bueno, ellos nos entrevistaron antes de nada. El equipo de guionistas que eran súper majos, antes de la serie, tuvo muchas reuniones con nosotros y nos entrevistaron durante horas a cada uno de los personajes originales, para construirlos con datos que sí que tuvieran algo que ver en el origen. Pero la verdadera razón para el tema de la lectura, fue que mi personaje era muy querido. Y cuando quitaron a Antonio Cuadri, entró otro director, y ya sabes que cuando tú eres la preferida de un director, y entra otro diferente, pues suele pasar lo contrario... y a mí no me podía ni ver. Y como yo salía en las encuestas como muy querida, él intentó por todos los medios que mi personaje fuera odiado, y lo cambió a que fuera loca. Yo como actriz lo pasé como un reto y me lo pasé fenomenal, pero es verdad que a la gente luego las encuestas... pues al final consiguió que me echaran. Lo que pasa que luego me volvieron a llamar y ya la siguiente vez ya me fui yo. Pero él lo consiguió. A ver, esto es algo súper íntimo que no cuento a nadie, pero esa fue la verdadera motivación por la que cambiaron.

Y bueno, yo no creo que tenga... nada de esquizofrenia como podía tener mi personaje en la serie, Elena, gracias a Dios, pero sí que es

verdad que era muy sensible. Y en esa época, igual que Elena, aunque lo haya exteriorizado de otra manera, lo pasé mal. Por no entender esto, por no entender qué pasaba, por no haber hecho nada... porque Antonio Cuadri me quería un montón. O porque yo no era tan guapa y tan cool como otras... como a él le hubiera gustado, ya que buscaba mucho la belleza física... o lo que fuera, porque realmente nunca llegas a saber, nunca me lo dijo a la cara. Lo que pasa que yo lo vi como una oportunidad y me lo pasé genial haciéndolo. Porque ya te digo que a mí lo que más me gusta hacer, es eso. Me aburre hacer de mi misma, natural, eso no me gusta nada. A mucha gente le cuesta y prefiere ser natural, a mi todo lo contrario, me mola algo que no sea yo natural, asique entonces me lo pasé bien.

Cómo crees que influyó la incorporación a esa serie en tu carrera posterior. Supongo que bastante, más que nada por la pasarela que hubo.

Yo creo que mal. Hizo que todo el mundo nos conociera, pero también que nos encasillaran a todos. Y para los directores de casting, por lo que yo he visto en el resto de mis compañeros, salvo contadas ocasiones que tuvieron la inteligencia de irse antes, por ejemplo Pilar López de Ayala, que tuvo la suerte de encadenar Al salir de clase con el papel en Juana la Loca y eso hizo que ya se la llevaran a otro terreno, o Elsa, que quizá eligió otro camino diferente. O por ejemplo Sergio Peris-Mencheta, toda esta gente que sí que ha tenido otros trabajos y tal... pero a los de la primera temporada es a los que más nos afectó. Yo estaré agradecida porque aprendí muchísimo y a Antonio Cuadri le adoro, igual que al resto de mis compañeros. Pero es verdad, personalmente creo que te encasillas. Pero como les ha pasado a los de Sensación de vivir, no solo pasa en España, muy pocos han trabajado después, salen todos en un momento determinado y nunca les vuelves a ver. Pues lo mismo.

Claro, porque se quedan en el papel... de una serie juvenil, y quizá es muy difícil parecer más profundo. Como que tienes que demostrar más que el resto, ¿no?

Es que no te dejan a veces ni hacer la prueba, porque te encasillan en algo y no te dan la oportunidad. Claro, también ten en cuenta que es una serie diaria, con un ritmo de trabajo brutal, de muchas horas. No hay la calidad que tienes en una obra de teatro, que lo construyes de verdad. Yo me acuerdo, que ahí faltaba un actor porque estaba enfermo y directamente, tachaban el nombre y “esto lo dices tú ahora”. Y eso pasaba muchas veces, así que imagínate la profundidad del texto, que lo podían decir cualquiera. Entonces claro, todo valía y entiendo que el producto final pues en cuanto a profundidad era bastante simple. Pero igualmente fue un fenómeno social, fue la primera que se hizo en esa categoría, pero no quizás en la repercusión de las carreras artísticas destacó tanto como a mí me hubiera gustado.

Pero sí que sirvió bastante de escaparate, por así decirlo, no? El decir, “ ah bueno, voy a ver a - este a ver qué tal, porque este me encaja , por lo que sea” no?

Para algunos actores sí, para mí no. Te digo la realidad.

¿Eres partidaria de seguir formándote como actriz? ¿O crees que la trayectoria y la experiencia es suficiente?

Yo creo que es importante seguir formándose siempre. El año pasado, fui a clases con Fernando Piernas, y me encantó volver a ser alumna. Y el año pasado hice otro de dramaturgia, en la sala Bécquer y este año voy a hacer dramaturgia y dirección. O sea, me interesa un montón, y creo que siempre se puede aprender un poquito.

¿Estás satisfecha con la elección de los personajes tanto en televisión como en teatro a lo largo de tu carrera profesional? Y nombra uno del que te sientas particularmente orgullosa y porqué.

Pues me siento orgullosa de un personaje que hice en una obra de teatro que se llama Límite, que era una bailarina, que era ninfómana y drogadicta, ¡ya te digo que a mi lo que me gusta es lo raro! Y me lo pasé genial, y trabajé el cuerpo, porque yo no me he drogado en la vida, y tenía que crearme las drogas físicamente, igual que la ninfomanía, que había sufrido abusos... era un personaje súper complejo de construir, la hicimos muy poquitos días en Barcelona, y creo que ese es el personaje que más me ha gustado, así, como diferente. Y fíjate, un personaje muy pequeñito, pero que con los resultados que hizo en un anuncio del año pasado, un anuncio de EDUCO, una ONG, que lo viví tanto que el director que estaba escuchando por los cascos oía mi corazón. Toda la gente con los pelos de punta porque se oía el corazón latiendo. Y lo que ha pasado es que el anuncio ha dado un montón de dinero a la ONG para ayudar a niños. Pues eso claro, ¿cómo no me voy a sentir orgullosa de interpretar a una madre que representa a muchas mujeres españolas que realmente están en esa situación? Y que consiga ese dinero por interpretar se papel. Y la gente me llamaba, y me decía “Athenea, ¡me has hecho llorar con el anuncio!” Bueno, es que lo han puesto un montón.

¿Estás satisfecha con la elección de proyectos? Ya no solo el personaje, sino proyectos a lo largo de tu trayectoria.

No siento que los haya elegido mucho. No he tenido oportunidad de “tengo tres guiones en la mesa, voy a ver cuál hago”, no he estado en esa situación. La vida me los ha traído y yo los he aceptado. No cambiaría nada de mi vida porque mi vida me ha traído a donde estoy,

estoy contenta donde estoy y si cambiara cualquier cosa no tendría a mis hijos, o no tendría las cosas que tengo, entonces todo es perfecto como está.

Bueno, y hay alguno más, algún proyecto del que te sientas orgullosa a nivel personal, porque haya sido algo que te haya inspirado para...

Pues uno, que no es seguro que lo haga, pero que se rodará el año que viene en octubre, China, Perú y Boston, que espero hacerla. Imagínate, ¿cómo me puedo sentir orgullosa de algo que no he hecho? Pero porque tengo mucho que ver con el guion.

Parte de autopromoción y promoción

Cero. Cero patatero. Soy lo peor para mi autopromoción. No hago nada de nada.

¿Tienes un departamento de prensa que te realice las acciones?

Nada, no tengo un departamento. Tengo una representante, súper buena gente, con poca experiencia de años en la profesión que lo está intentando por toda su alma. Para hacerme unas fotos tardo años, no tengo ni un *videobook* nuevo, que debo hacérmelo porque tengo material de varas cosas que he hecho últimamente y no lo he hecho.

Cuántas horas dedicas al día a tu definición de marca personal como actriz?

Cero.

¿Cuánto tiempo dedicas a la semana entre eventos, promociones...?

Menos todavía.

Y cuando tienes que renovar el material, ¿a quién consultas?

Es que soy un desastre, no lo renuevo.

¿Crees que Facebook y Twitter son herramientas útiles a la hora de promocionarse como actor o no?

Seguro que sí, pero no lo sé por mi experiencia propia.

Y a parte de la situación del país y personal, ¿en la actualidad desarrollas actividades como actriz de forma profesional? Si o no y dónde

Pues ya lo sabes. No como me gustaría o como me apetece ahora, he hecho el año pasado varios cortos, cosas así chulas, lo de la peli.. pero poquito a poquito, más como directora, que dirigí la obra Top Girls y la que he escrito yo, y menos de lo que me gustaría como actriz. Creo que la situación actual hay un oligopolio de todo lo que es directores de castings, que llaman siempre a los mismos actores y que no te dejan hacer las pruebas. Ya no es solamente que no te cojan, es que no te dejan hacer la prueba. Lo cual es casi ofensivo, porque creo que es su obligación cada cierto tiempo ver a todos los actores.¡ Y lo siento si somos muchos! Pero claro, hay poquísimas producciones, es un país que con la crisis encima ha disminuido muchísimo. Pero lo bueno es todo el tema del teatro, cómo hay ahora tres festivales que hay en Madrid que están dando mucho teatro alternativo, se han abierto 16 salas nuevas este año y pequeños espacios. Que a ver si me vuelvo

de Barcelona, porque encima, en Barcelona en donde estoy, todo tiene que ser en catalán y son unos cansinos con eso. Y yo hablo catalán, pero tengo acento, entonces allí trabajar me cuesta un montón. Las dos obras que he hecho han sido en castellano, y también hice el año pasado una de ayudante de dirección y porque era en castellano. Entonces, yo creo que hay una oportunidad en el teatro y me hace muy feliz. Y en la televisión creo que está empezando otra vez, pero hemos recibido un montón de subvenciones para películas de muy poca calidad, y películas con mucha calidad han pasado desapercibidas.

Sí, porque también sorprende mucho los proyectos para los que van las subvenciones. Porque cualquier persona que quiere iniciar un proyecto no siempre accede a una subvención.

Tiene que ser algo que sea autogestionable, que sea muy rentable. Yo creo en eso. Y luego por supuesto dejar al autor para ganar premios, pero por otro lado que ya se oriente de alguna manera a intentar conseguir las dos cosas, a que sea bueno y que guste.

Y no solamente que guste y sea un petardazo y no diga nada

No más de Torrente, yo no he visto ninguna en realidad.

Yo he visto alguna pero tampoco... Quiero decir, también fue un ejemplo de qué está pasando, qué hay que hacer. Porque claro, lo que hizo Santiago Segura fue autopromocionarse, y al final te vende algo que te lo crees. Eso yo creo que ahora hay que hacerlo con las películas de calidad.

Eso es. Pero eso es lo que te he dicho antes. No me gustaría hacer un producto como Torrente y venderlo muy bien.... Es que esto no es lo que yo quiero.

Si, yo que he estudiado publicidad, hay una parte de la publicidad que dice: que hablen de ti aunque sea mal. Pero creo que no, creo que es todo lo contrario, hablan de ti la primera vez, pero luego dejan de ir, porque no gusta o porque aburre, o porque creas unas expectativas que no cubres después,...

Pero Torrente no es el caso, ten en cuenta que no es así, que ha tenido el mismo éxito todas las películas, pero claro, también ten en cuenta cual es el público español, que es el mismo que ve todos los programas del corazón que hay a todas horas en la tele

Sí... pero bueno ese no es el tema (risas).

¿Quieres seguir desarrollando tu actividad profesional en España o cambiarías de lugar? ¿Y por qué?

Pues mira, en enero, estuve en Estados Unidos y conseguí trabajo allí como actriz. Creí que no lo había conseguido y me volví, y cuando llegué aquí me llamaron para que fuera esa misma noche. Pues fue una experiencia súper divertida. Yo he vivido en Estados Unidos y es realmente un país de oportunidades, porque cuando yo estaba estudiando en la escuela, había ochenta mil anuncios, y en las escuelas donde yo doy clase, ni uno. O uno recuerdo, remunerado. Allí te pagan hasta por hacer el casting muchas veces. Allí hay una industria... hay tantos proyectos, tantas posibilidades... y en España no. Entonces sí, si me cambiaría a otro país, sería a Estados Unidos, no me iría a cualquier otro. O a un país del tercer mundo a montar una escuela de teatro y vivir en Perú, o en Brasil trabajando con niños. Y que sea como lo que hacía Augusto Goal, que mira lo que ha conseguido para hacer cambios sociales, esa sería mi otra opción. Pero si fuera como actriz, Estados Unidos, porque es que he visto, viviendo allí, la de oportunidades que hay. Lo que pasa es que yo

ahora tengo dos hijos y un marido y ya no voy sola, vamos en pack. Y es más difícil de lo que parece. Si no me hubiera quedado allí, porque se me abrieron un montón de puertas en este enero, de viajes a los que querían llevarme, que se interesaron por mí, un montón de cosas. Lo que pasa que tuve que dejarlo todo en el aire porque tenía un tiempo acotado y todo se retrasó, y volví, y de repente... pues me quedé con el sabor de boca de saber qué podía haber pasado.

¿Y Nueva York o Los Ángeles?

Pues me gusta más nueva York, pero no me importaría ir a Los Ángeles y hacer teatro.

¿Y crees que tu carrera actoral tiene futuro en España?

Sí. Sí porque soy súper positiva. Pienso siempre que van a pasar cosas buenas, que hay buenas cosas viniendo, es que no lo puedo evitar. Soy positiva por naturaleza.

También depende de lo que hablemos por futuro, ¿no?

Efectivamente. Hay mil cosas que se pueden hacer. De repente me sale esta peli que te digo el año que viene, me sale la serie que también tengo ahora dentro de poco una prueba, me sale la obra de teatro esta que quiero vestir con el escenógrafo, que tiene una acción muy compleja la que he escrito... Vienen dos actrices buenas que la van a interpretar, es un bombazo. Y no sé, vienen cosas buenas, y sé que van a salir cosas porque he puesto muchas semillitas, asique algo tiene que salir. Como soy autónoma, algo tiene que salir.

¿Y crees que la carrera actoral en general, tiene futuro en España?

Es que es lo mismo otra vez. ¿Qué es el futuro?, ahí está la clave. ¿Qué carrera tiene futuro en España? ¿Los periodistas, mis amigos los ingenieros...? Este país ha pasado su economía en el ladrillo equivocadamente, no ha invertido en industria, ni si quiera el turismo... La gente viene y es así. A ver, si somos un país al que viene el turismo, ¿por qué las tiendas de fuera de Madrid no abren los domingos? ¿Por qué en Barcelona está todo cerrado un domingo si es la ciudad así más turística de España? Hay cosas así que no me entran, entonces creo que con pequeños cambios... yo entiendo que para los comerciantes igual es un fastidio, pero con tanta gente en el paro, mira, no abras tú si no quieres, pero contrata a alguien para que abra el domingo. Y ya está, que den ayudas para esto. Entonces creo que es un país que ha estado mal gestionado por políticos de un lado y del otro y eso ha sido difícil para todas las profesiones. Y para la de actor como todas las demás. Pero creo en la evolución de la sociedad y en la masa, y que poco a poco están cambiando los valores. Yo lo veo en mis alumnos, que se preparan cada vez más. Se considera el oficio del actor de un grado universitario y o como docente formo parte de este cambio. Esto para mi es una ilusión, porque yo he dejado de estudiar arte dramático porque no era una carrera, entonces imagínate que bonito es este pequeño cambio que hay. Estas formando a personas que tienen la obligación de estudiar estadística y derecho. Son gente muy completa, son gente que tiene una carrera, que son cultos, que creo que antes había actores que eran incultísimos porque se lo buscaban por sus medios porque bueno, tenían esa inquietud, pero otros que no, que eran modelos o miss que eran transportadas de un área a otra con relativa facilidad para vender una imagen. Creo que todo esto ha ayudado, y oye, que luego puede coincidir que también tenga talento, pero no era lo que se buscaba.

No, si tienes la “suerte” de tener esa carta de presentación, o llámalo como quieras, aprovéchalo.

Pero creo que el que haya ahora formación privada, va a contribuir a la elaboración final de esos actores que salen más preparados, con menos miedos, más seguros de sí mismos a la hora de elegir cómo van a ser las producciones y sus derechos. Todo va hilado, poco a poco.

Ya no es tanto los estudios en esas escuelas del miedo y de la tortura, ¿no?

Eso aparte, es que ni lo menciono.

¿Qué diferencia crees que existe entre el criterio de selección de actores para los proyectos audiovisuales sobre todo, y más televisión, ahora mismo y hace 10 años?

Me da pena no poder responderte a esta pregunta, porque no veo jamás la tele. No tengo ni idea. Mi madre, cuando vengo a Madrid, que la voy a ver y eso, sí que ve un montón de series, y yo si la tiene encendida me voy a otra habitación. En mi casa lo único que se pone es CLAN, por mis hijos, cuando les dejo ver un poquito de tele, pero Xavi y yo no vemos nada, no tengo ni idea de ninguna serie que hay. En casa de herrero, chuchillo de palo.

Te puedo decir de la selección del teatro, porque voy todo lo que puedo al teatro. Si tengo la oportunidad de ver algo en la tele, nos ponemos el Waki Tv o alguno de estos, y nos vemos películas. Somos socios de Filmin y nos alquilamos una peli. Nunca jamás vemos la tele, asique no se cuáles son los criterios.

Piensa en Al salir de clase y *Física o Química*, el tipo de...

Nunca vi ni un solo capítulo de *Física o Química*, pero conocí a los chicos de física o química en el festival de cine de Huelva en el que daban un homenaje a todo el cuadro y me invitaron para que hablara sobre él. Y entonces me sorprendió, porque yo no sabía quiénes eran esos chicos, yo no había visto ni un capítulo. Sabía que se hablaba mucho de sexo en esa serie, o que era más subida de tono. Yo me acuerdo que en Al salir de clase, cuando hubo un capítulo en el que Pilar López de Ayala hacía como que se le había roto un condón... y eso fue tremendo en Telecinco. Llamaron todos los jefazos... bueno, estuvo a punto de suspenderse la serie entera. Y por lo visto se rieron, porque ahí no se veía nada, y en el siguiente capítulo había de todo, ¿no?. Y sí que vi a esas personas que trabajaban en esa serie posando que yo creí que estaban de broma, y resulta que era de verdad, poniendo morritos y caritas todo el rato con los fotógrafos. Como posando constantemente en vez de estar, entonces no vi mucha naturalidad, mucha apariencia exterior. Hablo de una impresión de una noche, de un festival... y que no he visto ni un capítulo, que es que no me siento capaz de responderte, esto tiene cero de objetividad.

Muchas gracias

Muchas gracias a ti.

Bruno Squarcia

¿En qué momento sentiste la necesidad de actuar?

Desde adolescente. Yo me dedicaba a estudiar música, y dentro de la música el canto lírico que incluye también la interpretación. La ópera es una obra de teatro cantada, hay que interpretar. Y entonces siempre había tenido el gusanillo habiendo conocido durante las clases de canto el tema de la interpretación. Lo que pasa es que en mi época tenía que trabajar en la empresa de mi padre, que la construyó un poco por nosotros, una fábrica de pasta fresca italiana, y me hice jugador de baloncesto, llegando a jugar en el Valencia Basket, que antiguamente era Manresa Valencia. Pero tenía siempre este gusanillo, así que llegó un momento en el que la empresa de mi padre no iba para adelante y tenía que tomar una decisión: o quedarme en Valencia, donde residía o irme a la aventura a Madrid a estudiar arte dramático y pues en caso de que consiguiera vivir, pues maravilloso, y si no, al menos me quitaba la duda de si podía haber sido actor o no. Y dije: pues me voy. Rompí un poco con mi familia, mi padre quería que yo hubiese seguido en la empresa entonces me fui a la aventura, me fui a una pensión en la Puerta del Sol y a trabajar de noche de relaciones públicas para poder pagarme las clases y me apunté a Cristina Rota. Estábamos en aquella época, en la clase pues Ernesto Alterio, Penélope Cruz.. fue una generación en la que muchos han trabajado.

¿Y por qué elegiste Cristina Rota?

Porque en aquel tiempo gente que estaba metida un poco en la profesión pues me aconsejó y me dijo que era un poco la escuela más interesante. También eran otros tiempos, no se ahora cómo es Cristina Rota, porque todo va cambiando pero antes era una taller, era un sótano. Y si ahora ha cambiado a un modo más comercial, no lo sé, en aquel tiempo pues me decidí porque tenía prestigio.

¿Pero te informaste de forma activa? ¿Preguntaste a alguien que lo tenía aprendido?

Se lo pregunte a un amigo mío, que quería ser actor también, y me dijo cuál era la que más creía él. Total, que estudiaba arte dramático, entonces estudiaba de noche y hacía de modelo o trabajaba en publicidad para sobrevivir, hasta que ya conseguí vivir por ser actor, entonces ya deje todas las demás actividades para dedicarme exclusivamente a esto.

¿Tus primeros trabajos como actor, cuáles fueron? ¿Cómo los conseguiste? ¿Por representante, o agencias...?

En primer lugar, es difícil que te coja un representante sobre todo si eres un hombre que empieza a los 27 años y no te conocen. No piensan “mira, este es el de *Cuéntame*”. Es difícil que alguien que empieza con casi 30 años en esta profesión y no lo conozcas, te quieran coger porque piensas qué vas a hacer si no has hecho nada hasta ahora. Con lo cual era difícil conseguir representante, entonces te apuntabas a una agencia donde hacías publicidad o donde podías conseguir un desfile, puesto que tenían una parte actoral donde podían conseguir normalmente papeles... un poco secundarios. Pero lo intentabas por ahí. Y ya a raíz de conseguir algún trabajo y demás, ya conseguí lo de tener un representante.

¿Y los primeros trabajos actorales cuales fueron? ¿Fue Al salir de clase?

Pues no, mi primera frase fue en una película de Emilio Martínez Lázaro, el director de *Ocho apellidos vascos* que siempre que hace una comedia tiene un éxito. En su primer film me dieron una frase, por mi físico, que me clasificaban como “tipos”. Tipos, son gente con un físico peculiar. Los que tienen cara de malo siempre hacen de malo, los que son muy altos pues hacen de portero de discoteca, y tuve una frase.

Curiosamente en esa película estaba Javier Bardem que también tuvo como siete y ocho frases sólo. En un momento dado dijo que no lo iba a hacer, y me las dieron a mí, pero luego sí que lo hacía, por lo cual, me volvieron a dar mi frase. Y luego empecé a hacer capitulares de alguna serie hasta conseguir un papel más o menos fijo en Calle nueva, y ya el que un poco demostró que se puede medir 1,90m y tener un físico y poder ser un profesor sin ningún tipo de... fue *Al salir de clase* la que pudo romper mi imagen para hacer sólo de tipo y hacer simplemente profesor con mi estatura, que tampoco pasaba nada. Un poco para romper ese tabú. Por eso, a *Al salir de clase*, yo le tengo un poco de cariño y mucho que agradecer.

¿Y cómo crees que influyó esa serie a la incorporación al resto de proyectos, influyó bien? ¿Mal? ¿Fue un escaparate?

No, influyó muy bien. Fue una serie que marco época. Fue por aquellos tiempos la primera serie de capítulo diarios que no era una serie lenta, triste o melodramática, sino con colorido y ya con forma juvenil. Por eso pego tanto. Porque normalmente estaban las series, o los mal llamados culebrones que son series cuya trama suele ser siempre amor y desamor... Y *Al salir de clase* daba un punto fresco y colorido a una serie de capítulo diario. De ahí que tuviese tantísimo éxito y que haya sido la cantera de muchísimos actores y porque sobre todo, una serie de capítulo diario es un ejercicio actoral brutal. Lógicamente tiene sus pros y sus contras, nunca saldrás igual de bien que en una serie semanal que puedes repetir más veces... que los enfoques, la iluminación, que tienes más tiempo para organizarla... Que una serie de capítulos diario que tienes que ir a toda velocidad. Nunca sale actoralmente a un cien por cien como te gustaría, pero sí que te da una agilidad actoral de búsqueda de recursos, ya que el aprendizaje de los textos es a diario, con lo cual no puedes llevar el texto aprendido. Una de las leyes actorales es: A texto aprendido, no hay mal actor. O sea, si uno se sabe maravillosamente el texto, no hay mal actor. Y en estas

series no te da tiempo a saberte exactamente el texto, porque es todo el día allí... pero te da una serie de recursos que te valen para afrontar las situaciones. Como pausas, etcétera, que como ejercicio actoral lo considero excelente.

¿Y eres partidario de seguir formándote como actor o crees que ya alcanzado un estatus o una experiencia es suficiente?

No considero que sea suficiente, lo que pasa que yo ya he llegado a una edad en mi vida en la que tampoco considero que el talento este directamente relacionado con el éxito actoral. Entonces viendo cómo está el panorama el que siga preparándome para conseguir ser mejor actor, va a cambiar poco el que yo trabaje más o trabaje menos. Por eso, yo estudié en su momento lo que tendría que hacer estudiado , con Cristina Rota, estudié con Salvador Arias tema de doblaje e interpretación, y me he vuelto ya muy perezoso y no tengo la ilusión de que si sigo estudiando voy a conseguir mejores papeles ni mucho menos.

Si, otra cosa es que tú tengas ya un personaje, y con un coach lo quieras mejorar

Exacto. O un seminario en un momento dado que sea interesante. Pero no, meterme en una escuela y seguir estudiando...

¿Estas satisfecho con la elección que has hecho de los personajes? Nombra uno del que te sientas orgullosos y por qué

Si quieres que te diga la verdad, los personajes de los que más orgulloso me siento, son de los que he hecho en teatro. Digamos que resumiendo un poco mi vida actoral, me han ofrecido más cosas más interesantes en teatro. En cine no he tenido nunca un papel interesante, de hecho, la única película que he hecho de protagonista ha sido *Retrato de una mujer con hombre al fondo*, el mismo título

explica ya que era retrato de mujer con un hombre al fondo. O sea, era protagonista, pero en todo enfocado a ella. El mismo cartel, es ella, y salgo yo cortado y apareciendo. Y en televisión he tenido muchos papeles y muy divertidos, pero los que recuerdo con más intensidad han sido en teatro.

¿Y alguno que te sientas orgulloso particularmente, en concreto?

Bueno, me gustó mi paso por *Tierra de lobos*, porque era una especie de *Conde de Montecristo*, entonces tuvo una implicación física, era un personaje oscuro... y ese puede ser de los más interesantes. A parte, he hecho tantos papeles capitulares... me gustó mucho mi ucraniano de la serie *Manolo y Benito*, porque había que trabajar un aspecto también y esos personajes son los que más me gustan.

¿Y con qué proyecto que hayas elegido estas orgulloso también a lo largo de tu trayectoria. Proyectos en concreto, un musical o una peli... pero ya más general, no solo tu personaje?

Volvemos a lo mismo. Lo curioso en mí, es que todo lo que he hecho en teatro ha sido como protagonista. Tuve la suerte, de que la primera frase en un teatro era protagonista. No es como en cine, que he tenido una frasecita, luego he tenido otra, luego... y entonces en teatro sí que he tenido papeles principales o de protagonista. Lo cual, tengo mucho cariño a personajes que he hecho. En los musicales sobre todo, es a los que más cariño les tengo.

En temas de autopromoción y promoción como actor, ¿tienes un departamento de prensa que haga eso...?

Nada.

¿Y tú mismo tampoco?

No, nada. Yo tengo un representante que tiene que buscarme trabajo, y no le doy más vueltas. También tengo un restaurante, entonces no

tengo esa ansiedad constante de necesidad de encontrar trabajo, ni mucho menos.

¿Ni siquiera definiendo marca personal como actor?

Mira, mi Facebook y mi Twitter son del restaurante. Aunque de pronto, hay un álbum de fotos en Facebook que pone: Bruno actor. Y entonces quien quiera verlo que se meta ahí. Pero yo nunca hablo a través de Facebook de mí como actor. Tampoco tengo yo ninguna cosa especial para promocionarme.

¿Cuánto tiempo dedicas en eventos, promociones...?

Nada, cero.

¿Crees que las redes y las nuevas tecnologías son herramientas validas a la hora de promocionarse como actor?

Hombre, mal no hacen sobre todo si tienes una forma seria de promocionarte. Si eres el típico pesado que a la mínima tontería que hace se está ahí promocionando, se te ve una ansiedad y eso puede hacer el efecto contrario. Yo creo que eso bien hecho, con seriedad, con clase, bien utilizado... puede ser interesante, como todo.

O puede ser interesante que tengas un departamento, aunque no sea representante...

Pero no uno en el que de repente diga: "Tal actriz en la serie *Ciega a citas*", por ejemplo, que te den la enhorabuena y que sólo esté en un capítulo... pues entonces...hay algo que no funciona que esté tan ansiosa por solo un capítulo.

Dentro de la situación actual personal y del país, ¿en la actualidad desarrollas tu actividad como actor, y donde, o cómo?

En este momento, lo más último es esta comedia musical que puede que se acabe ya este año. Son bolos por España. He estado rodando

esta serie de Ciega a citas y también una serie para Colombia en italiano haciendo de Berlusconi, y acabo de grabar en un capítulo una parodia sobre mí mismo en La que se avecina. Lo escribieron pensando en mí, o eso fue lo que me dijeron, tú dirás si pensaron en mí o no, metre de restaurante italiano, 1,90m, cantante de ópera. Eran 15 frases, y ya que me quieren les dije que pusieran más chicha. Pero nada, y les dije: bueno, pagadme esto. Y efectivamente, será para la próxima temporada. Y ahora, me estoy presentando a algo muy curioso, van a estrenar dos musicales para este invierno. Uno va a ser Cristine, reina del desierto, que he pasado ya la primera fase y me presento el lunes a la semifinal. Para hacer de BERNADETTE. Y he pasado también de la primera fase en los casting para 50 sombras de Grey, que es una obra que parodia los libros.

Nunca me he podido quedar. Yo habré podido haber hecho más cosas, lo que pasa es que por ejemplo, a mí me ofrecieron Sonrisas y lágrimas, lo que pasa es que la gira era muy exigente, y no podía dejar el restaurante. En épocas muy duras, debía irme un mes a Canarias, entonces he tenido que decir que no a ciertas cosas por mantener mi negocio, lo que pasa es que mi negocio además de ser una pasión, me da una relajación a la hora de que cuando se vienen con ofertas de pagarme un dinero que considero indigno, decir directamente que no. Yo considero que hay una crisis y que los cachés han bajado, pero también considero que muchos quieren aprovechar de eso, y los bajan más para pagar menos, y mucha gente lo hace. Y como mucha gente lo que piensa es mira, igual hago esta serie medio gratis, pero igual me lanza para otra. Entonces las tarifas están por los suelos, y primero por dignidad, y segundo, yo tengo mi restaurante que no me da la gana... entonces, si el personaje me gusta, y me lo pagan bien y dignamente, entonces lo hago. Y sino estoy tranquilamente sin trabajar como actor, y sin ningún problema. Porque estoy súper ocupado, porque aquí todos los jueves tengo mi espectáculo... en los que junto la gastronomía con el teatro; suelto mis monólogos, música de los 50, 60,

80, 90... por lo cual ... aparte es una profesión que es incompatible con la ansiedad, si tú eres un ansioso o eres el típico que quieres triunfar a costa de todo y mientras estás haciendo estas en sufrimiento... lo mejor es tomárselo con calma dentro de lo que se pueda, y aprovechar los momentos en los que tengas un papel o una prueba. Y esto te puede cambiar de un día para otro de estar en la miseria a de pronto estar de moda y viceversa.

No hay nada coherente, es la profesión de más intrusos que existe, porque no se necesita ningún título de nada. Un médico puede ser regular, peor ya tiene que tener la carrera de medicina, aquí no, aquí puede llegar cualquier guapito de pueblo que quiere ser actor y salir en la televisión. O uno de *Mujeres y hombres y viceversa* y de pronto que quiera ser actor. Ese es el problema que existe en la historia. De cuatro imbéciles que no saben hacer nada y que van a la televisión a buscar relevancia y a vivir de bolos y de discotecas. Eso es fomentar la poca preparación.

¿Quieres seguir apoyando tu actividad aquí en España o te cambiarías de lugar si se terciara?

Depende. Mira, a mí el restaurante me ata, pero depende de la importancia del trabajo. Por ejemplo, hice esta serie para Colombia porque es una serie con muchísimos capítulos y mucho éxito y de vez en cuando vienen a rodar a Europa, y de repente, después de actuar con ellos, me dijeron: Oye, que nos has gustado mucho, tú te vendrías con nosotros tres meses a Colombia? Y mi respuesta fue que si el papel era interesante y pagaban dignamente sí, y luego ya me vuelvo. Por mi negocio lógicamente, no soy el hombre más libre del mundo, pero si hay algo interesante claro, lo que haga falta.

¿Crees que la carrera actoral tiene futuro en España? ¿Sí, no...? Y ¿por qué?

Sí. La carrera actoral siempre va a tener futuro. Pero para una gran minoría, es una carrera donde la oferta de trabajo es muy pequeña, en comparación con la demanda. Hay demasiados actores y “actores”, cualquier cretino puede ser tu competencia. Cualquiera de los que ves que hacen una película, de estos que son que no tienen ninguna vocación y es porque en ese momento es porque tiene una relevancia mediática por algo... ese le ha quitado a un actor el trabajo. O sea, futuro tiene. La profesión de actor siempre ha estado mal. Incluso los romanos, hay una frase en Yo Claudio que es maravillosa, que dice “esto del teatro ya no es lo que era” y el otro le contesta “el teatro nunca va a ser lo que era”. O sea, siempre va a ser que lo anterior va a parecer mejor. Va a haber futuro, pero para una minoría que va a ser la que va a poder vivir de esto.

¿Crees que tu carrera en concreto va a tener futuro en España?

Mi carrera hubiera tenido más futuro en otros sitios. Por mentalidad, por físico y por todo, en cualquier sitio menos en España. Estoy convencidísimo. De hecho, cada trabajo que he hecho, incluso cuando hacía publicidad para el extranjero, me valoraban y me decían cosas que no me decían aquí. Y siempre les he llamado la atención y tal. Pero por mi fisonomía podría haber trabajado en cualquier otro sitio, lo que pasa que me he vuelto un puntito conformista, soy feliz con lo que hago, con mi restaurante y mis trabajos de actor, y poder elegir cosas... y tampoco es que mi objetivo fuera triunfar. Además de que triunfar es relativo, porque triunfar es poder vivir de lo que te gusta y yo creo que esto lo estoy consiguiendo.

Esto es gracioso cuando hay un perfil en España que lo puede dar y se traen a Viggo Mortensen... estas cosas que pasan.

Pero es así, es lo que hablamos al principio. A veces es más interesante alguien mediático que alguien que encaje más en el papel. Entonces prima el interés mediático que a veces está muy equivocado. Te pongo un ejemplo, a veces sale Coronado, que está en una serie que es un exitazo, luego le quieren par una serie de bomberos que es un desastre... entonces en conclusión nadie vende. La gente mediática puede atraer en el primer capítulo, pero luego, lo que te va a enganchar es si te gusta la serie. Y muchas veces hay gente que se ha puesto de moda, contratarles vale un pastón y realmente no te garantiza que funcione la serie. Porque la persona no es la más adecuada para los personajes o lo que sea. Si, el primer capítulo por curiosidad atraerá a mucha gente, y como no guste al segundo no te lo ve nadie. Y si una serie que no conoces a nadie, te lo pasas pipa en el primer capítulo, el segundo lo va a ver mucha gente.

¿Qué diferencia crees que existe entre la elección de personajes hace 10 años y ahora?

Hombre, pues hace 10 años se buscaba más el talento y ahora se busca más lo que consideran que vende más. Una celebrity, un cuerpo perfecto un físico muy guapo, o una persona que está de moda en ese momento por algún motivo. Una persona que crean que va a traer audiencia. Una película, el ejemplo es ese, la de los ocho apellidos vascos, el primer fin de semana que tienen un bombazo pero al segundo se diluye en seguida. Y películas que no tienen mucho atractivo de cartel, y de pronto es el boca a boca el que hace que tenga muchísimo más éxito que una promoción inicial brutal. Pero buen, cada uno...

Muchas gracias

Gracias a ti.

Cristina Alcázar

¿Desde qué momento sentiste la necesidad/vocación de actuar?

Desde qué momento sentí la vocación de actuar... yo creo que desde muy pequeña. Yo estaba apuntada a gimnasia rítmica en competición y todos los años hacíamos festivales para el público. Y yo creo que eso ya me hizo tener el gusanillo este en el estómago de querer actuar y de querer mostrarle cosas al público. De hecho, me acuerdo perfectamente del día en el que quise ser actriz. Estaba entrenando para un campeonato y de repente pensé, ya sé lo que quiero ser, actriz. Y la verdad que se me puso toda la piel de gallina y me emocioné. Así que yo creo que ese fue el día. Yo creo que tenía como nueve o diez años. Y sé que es vocacional porque trabajaría gratis, o sea que... incluso ahora recordando, cuando éramos pequeñitos y nos juntábamos todos el día de navidad o el día de nochebuena, en casa de los padres de mi madre, yo recuerdo que me metía en el armario siempre, y me vestía, y hacía un número. O de repente con siete años íbamos en el coche con mi padre escuchando una canción, y de repente decía "papá, para, para" que me he inventado una coreografía. Entonces mi padre paraba el coche, y con la canción que habíamos escuchado él miraba para atrás, y yo le hacía la coreografía que me había inventado. O sea que yo tenía ya esta cosica de querer actuar antes del público desde hace mucho tiempo. Cosa que agradezco muchísimo. La escuela de Arte Dramático de Murcia es una gran escuela, tuve una gran escuela, tuve grandes profesores y la verdad es que aprendí muchísimo.

¿Qué escuela elegiste y cuál fue la motivación de tu elección de dicha escuela?

Elegí la escuela de arte dramático de Murcia porque aparte de que estaba muy cerca de mi ciudad, de Elche, también era porque no necesitaba el COU. Yo había suspendido matemáticas, así que estaba

entre Valencia y Murcia, y al final me decliné por Murcia. ¿Por qué? Porque gracias a Daniela, que actuamos en el Teatro Delfín y me conocieron, conocieron mi faceta de comedia, y la verdad es que a partir de ahí me salió el programa de Cayetana Guillén Cuervo, el de Calle, la película El club de los suicidas, y la verdad es que muy contenta. Y luego pues hacía pruebas y aunque los personajes no tuvieran nada que ver con el personaje de Daniela, yo lo llevaba un poco a él y prueba que hacía, prueba que me cogían. Así que sin dudarlo fue ese personaje de Daniela el que me cambió mi carrera.

De la pregunta destácanos uno del resto y arguméntanos porqué sin duda elegiría el personaje de Daniela en la obra de teatro de Desnudas.

Mis primeros trabajos remunerados fueron a través de la escuela de arte dramático, como también había dirección, pues muchos directores te veían trabajar en las muestras y te contrataban. Y de hecho la primera persona que conto conmigo fue Juan Pedro Campoy con el que estoy ahora mismo de gira, con su compañía, La Ruta. Yo recuerdo cuando mi madre vino a verme, me dijo “es la cosa más profesional que te he visto hacer en mi vida, pero no me he enterado de nada”. Así que nada, pues eso. Así que pasen cinco años... y yo me apuntaba a todo, me llamaban para hacer muchas cosas, y yo decía a todo que sí, entonces eso hace que te vea la gente trabajar y trabajar y trabajar... y quieren trabajar contigo.

¿Cómo fue tu incorporación a *Cuéntame o Física o Química*?

Pues la verdad es que seguí los pasos que tenía que seguir. Yo tenía mi representante, que mi representante es Pedro Garay, y me vio en El Club de los suicidas, y me dijo “cuando quieras, me encantaría llevarte, cuando estés preparada me gustaría venderte como actriz” y la verdad es que al año o así, me fui con Pedro Garay. Y nada, en Cuéntame lo conseguí porque la Elena Arnau, la directora de casting,

me llamo dos veces, como un domingo a las diez de la noche para entrar el lunes a las siete de la mañana. Entonces ella como que se veía en deuda conmigo por haberle hecho esos dos grandes favores, y apareció el personaje de Juana Andrade, y la verdad dice que yo lo recordaba mucho a ella. Sí que entré para cuatro capítulos en *Cuéntame*, y al final acabé haciendo 74. Y yo creo que eso fue por las ganas que tenía de trabajar, y estaba feliz trabajando en *Cuéntame*, y yo creo que eso lo notaron y luego a parte tuve mucha química con Pablo, y ya de ahí, en adelante todo lo que se ha visto

Y con Física o Química, pues llevaba como cuatro o cinco años en *Cuéntame*, y quería algo como más...actual, más moderno... porque en *Cuéntame*, el personaje de Juana se estaba encasillando mucho, hacía casi siempre lo mismo, y la verdad es que prefería sentir un poco más el riesgo que la seguridad de tener en la serie un personaje tan grande y tan maravillosos como *Cuéntame*. Y me arriesgué, dije que me iba, que me quería ir, me escribieron una salida, y a los meses tuve una prueba con Física o Química y me cogieron. Solo hay una cosa que he conseguido sin prueba, que ha sido la película de Animales de compañía, y fue porque el director me había visto mucho en *Cuéntame*. Así que nada, lo demás todo ha sido prueba y prueba y prueba...

¿Cómo crees que influyó dicha incorporación a esa serie de TV en tu carrera posterior?

Como me influyó la incorporación a esa serie de televisión... pues yo creo que *Cuéntame* sigue siendo y ha sido una de las series más importantes de España, y yo creo que todo el mundo ha visto *Cuéntame*, entonces yo creo que te vean en esa serie pues eso... lo que ha hecho *Cuéntame* es hacer visible un poco a los productores, a los directores de castings, y eso pues se lo tengo que agradecer, la verdad, y todo lo que aprendí, además,. Porque uno aprende yendo a las escuelas, pero cuando más aprende es en el día a día y en el

trabajo, con las cámaras, los compañeros, el ritmo que hay... entonces a *Cuéntame* le debo muchísimo.

¿Eres partidario de seguir formándote como actor o piensas que la experiencia y trayectoria es más que suficiente?

Soy partidaria de seguir formándome como actriz. La experiencia suma, pero yo creo que si te sigues formando puedes encontrar nuevas formas de expresarte, nuevas ventanitas que puedes abrir... gracias a la formación puedes llegar un poco más allá, porque a veces en televisión todo va demasiado rápido y no tienes esa capacidad para poder investigar, pero en un taller sí puedes investigar y descubrir, puedes encontrarte con nuevas formas y con nuevos tus. Que es con lo que luego se trabaja. Eso sí, trabajar y la experiencia, hace que uno suba y afiance lo que ha aprendido. Te da soltura y seguridad. Yo de hecho doy clases de formación ante la cámara, y la verdad es que sigo aprendiendo, y viendo a mis alumnos todavía aprendo mucho más que haciendo cursos. El último curso a destacar que hice fue el de Pablo Messiez que me apasionó y la verdad es que encontré nuevas cosas que estoy deseando sacar en nuevos trabajos.

¿Estás satisfecho con la elección de tus personajes a lo largo de tu trayectoria profesional? Nombra uno del que te sientas particularmente orgulloso y por qué.

Estoy satisfecha con mis personajes a lo largo de mi trayectoria profesional. Me encantaría poder elegir un poco más, tener muchas más ofertas de trabajo y muchas más opciones, pero la verdad es que estoy muy contenta con todo. Me dices que nombre alguno... pues yo creo que el Candela en la serie *Los quién*. Porque para mí, cuando yo estudiaba en la Escuela de Arte Dramático, yo siempre veía *Siete vidas*, y para mí, uno de los objetivos y sueños era trabajar con Javier Cámara en una sitcom, y cuando de repente me encontré con Javier Cámara trabajando en una sitcom, como un personaje como Candela

tan maravilloso, y en una serie como *Los Quién*, pues la verdad es que me sentí súper orgullosa y satisfecha, porque es algo de uno de mis sueños que había conseguido. Y estoy satisfecha también con más proyectos que he elegido a lo largo de mi vida, pero solo en un momento pude elegir... estando en Física o Química, decidí decir que no para meterme en Los Quien, y estas han sido las dos únicas selecciones más fuertes que he tenido, y la verdad es que estoy contenta de los pasos que he seguido. Quiero elegir más.

¿Tienes un departamento de prensa que te realice dichas acciones? ¿Lo haces tú mismo?

Cuanto tiempo dedico al día a mi definición de marca personal en redes sociales... pues la verdad es que creo que le dedico muy poco tiempo. De hecho, en Twitter que tienes que poner como un pequeño resumen o definición de lo que soy, todavía ni lo he puesto, o sea no soy capaz de definirme ante las redes sociales. Soy un poco desastre, lo utilizo de una manera más gamberra. Es cierto que el Facebook lo utilizo para trabajar pero sobre todo para promocionar las obras de teatro en las que estoy y mis cursos, pero yo creo que mi marca personal no.... Ahí ando un poco pez.

¿Cuánto tiempo dedico a la semana en eventos y promociones? Pues la verdad es que sinceramente, cuando estoy trabajando hago todo lo que sea, y todo lo que está en mis manos, y cuando no estoy trabajando, intento no ir a eventos... porque es que me da un poco de palo, no se prefiero ir a eventos cuando estoy trabajando. Así que eso, si no trabajo, no voy a eventos, me quedo en casa. A no ser que sean de amigos, y haya que apoyar y demás. O asociaciones, que soy madrina de tres asociaciones, pero sino... no, no soy yo mucho de eventos, aunque a veces pienso que debería serlo un poquito más y estar un poco más visible, para que se acuerden de una. Pero no, ahí no estoy yo ahí bien.

La agencia de mi representante tiene un departamento de prensa, que realiza todas estas cosas, y es la que cuando tenemos una fecha importante del estreno de un estreno en el teatro o cuando estoy en alguna serie, pues desde la misma agencia son los que intentan venderme y promocionarme y hacen que vaya a sitios. Si es cierto que ahora con la obra de teatro La vida resuelta, pues como estoy en producción, pues no me da miedo llamar a revistas o cosas para venderme.

A mí me gustaría seguir desarrollando mi actividad en mi país. A lo mejor en países que tengamos más cercanos, de habla hispana como argentina, Méjico, Colombia... incluso Italia. De hecho ya trabajé en Méjico con un largometraje, y muy bien. La verdad que a mí lo que me gustaría de verdad de verdad, y creo que esto contesta a la siguiente pregunta, es dar con un gran proyecto de aquí. Por ejemplo esto que le paso a Penélope Cruz con Volver, meterte en una película totalmente española y de repente es tan buena la película que lo hacen es que se expanda a todos los demás países y eso abre muchas puertas. Yo trabajaría un proyecto potente desde aquí y eso abriría las puertas. Y eso ha pasado con muchas películas, y con muchas cosas. Y eso sí lo haría, me encantaría hacerlo. Con una obra de teatro, que no tiene porqué ser una película, sino cualquier cosa.

A la pregunta de si creo que mi carrera actoral tiene futuro en mi país, pues mi respuesta es muy sencilla. Claro que tiene futuro, de hecho es donde la he levantado, y es aquí donde más futuro tiene. Y si no me llaman, soy tan culo inquieto que yo hago lo que sea y me muevo, y con mi gente, y levanto obras de teatro... de hecho he dirigido un cortometraje, me estoy moviendo para dirigir mi próximo largometraje... asique que si no me llaman yo hago, lo tengo clarísimo, entonces yo quiero que esté mi futuro profesional aquí, en este país.

¿Si creo que la carrera actoral en general, tiene futuro en mi país? Pues claro que tiene futuro. Además es que el arte, quieran o no, es

algo que nos acompaña desde siempre, asique no van a venir robots que hagan de nosotros y no va a venir nada que lo sustituya. Lo que sí creo es que vamos a tener que buscar nuevas fórmulas para llegar al público, pero en cuanto encontremos esas nuevas fórmulas de captación al público, seguiremos con lo nuestro para delante, a contar historias, a que la gente se divierta y se lo pase bien con nosotros.

La diferencia que creo que hay entre la elección de actores en el presente y hace diez años, primero lo económico. Ahora da un poco de risa el sueldo de los actores, pero o lo coges o vendrá otro y lo cogerá. Y lo segundo es que hace diez años yo creo que estaba más diferenciado el tema cine, tele y teatro. Había gente de cine, de tele y de teatro. Y ahora mismo, como no hay de nada, todo el mundo es de cine, de teatro y de televisión. Y eso hace que todo este como un poco revuelto, porque las figuras que antes trabajaban solo en cine ahora están en televisión, y antes se hacía teatro, pero ahora para hacer teatro tienes que ser alguien conocido, pero para ser conocido tienes que haber trabajado en televisión... bueno, está todo en un sitio feo, pero tengo confianza en que esto va a cambiar.

Daniel Huarte

Daniel, ¿desde qué momento sentiste la necesidad o la vocación de actuar?

Pues no lo sé. 15, 16 años, supongo ya terminando la EGB, ser un poco lo típico, el payasete de clase en el buen sentido, director del coro de la iglesia, capitán del equipo de fútbol... estar muy involucrado en todo aquello que no tuviera mucho que ver con las clases en sí. Y bueno, pues obras de teatro en el cole escritas y dirigidas para todo el colegio, una con 14, otra con 16 y luego ya en COU, con 17 años, me encargué de todo el festival de COU, me presenté a la RESAD, me cogieron y para adelante.

Por qué elegiste entrar en la RESAD, en concreto?

Porque era la oficial. Si quería que mi padre me siguiera hablando, que no fue así, que me dejó de hablar, él quería que fuera abogado o empresario, supongo, como él, pues tenía que hacer algo por lo menos oficial, titulado. Yo le hice una promesa a mi padre y al director del colegio, que me intentaron becar para ICADE o no sé qué y entonces pensé que siendo esta escuela que de 800 o de 900 entran 30, si entro voy a ser actor, y sino pues hubiera hecho lo que ellos querían. Y entré, entonces no hubo marcha atrás.

Y esos primeros trabajos como actor cómo los conseguiste, y cuales fueron.

El primero fue Al salir de clase. Fue el primer casting de toda mi vida. Estaba yo en primero de la escuela, y me engañaron para ir porque era el único que tenía coche, para que les llevara, me apuntaron mis compañeros, fuimos cuatro o cinco... y tuvimos la coña durante todo el año de “no das el perfil” porque se lo dijeron a todos menos a mí, y después de semanas de pruebas pues me cogieron. No sabía dónde me metía tampoco, un poco inconsciente, solo me dijeron qué sueldo iba a tener. Y yo le dije a mi pare “papá, voy a tener este sueldo”, no se lo creyó mucho, y ya cuando me vio comprarme el primer coche, fue como “¡coño!, al final el niño se va a ganar la vida con esto”. Y nada, Al salir de clase, estuve ahí tres años y medio, 701 capítulos hice, no sé si tengo el record de toda la generación de Al salir de clase. Y luego nos salimos de ahí Mariano Alameda, Rodolfo Sancho, Sergio Vildi y yo para hacer Caos, en teatro.

¿Y cómo crees que la incorporación a esa serie influyó después en tu carrera?

Totalmente, total y absolutamente. No sé cómo hubiera sido de una manera más normal, porque entrar con 18 o 19 años por la puerta grande, y nunca mejor dicho, porque a pesar de que fuera una serie

diaria fue un pelotazo a todos los niveles. Y pasó de la noche a la mañana, a no poder andar por la calle, no poder entrar a un restaurante sin que te mirara todo el mundo, todo el mundo diciendo “buenas”, me lo podían decir cientos de veces al día, me ha perseguido durante años, si lo sé no lo digo. Ahora, gracias a dios, no me conoce tanta gente por la calle, y ya se les ha pasado. Influyó para bien, yo creo que este universo es absolutamente perfecto, creo en el orden de las cosas, creo que todo tiene una conexión, creo que todos estamos hechos de estrellas, además está científicamente probado, no es una cosa que espiritualmente diga “no, es que yo me siento conectado con el mundo”. No, es que funciona así, entonces no pienso cuestionar nada a Dios, si le queremos llamar Dios, o al universo, o a lo que haya hecho que esto sea tan maravilloso y tan divertido.

¿Eres partidario de seguir formándote como actor, o piensas que con el trabajo es suficiente?

Muy partidario, de hecho no he dejado de formarme, en estos 18 años que llevo, más o menos. No he dejado de formarme. La mayor formación está en el aquí y ahora, en un escenario real, con un público real, o en una serie o en una película, pero hay que hacer muchas cosas. La última película que estoy rodando ahora mismo, he tenido que montar a caballo, y si no hubiera dado clases hace un año y pico o dos, pues a lo mejor no me hubieran cogido, y así con todo.

¿Estás satisfecho con la elección, o lo que sea, de tus personajes a lo largo de tu trayectoria profesional? Porque hay veces que se eligen, y hay veces que son porque te vienen.

Sí, estoy satisfecho. Tampoco he tenido muchos personajes a elegir continuamente, ni muchísimo menos, no sé si eso existirá en España. Supongo que le pasará a Mario Casas, los que son más punteros ahora. Pero estamos hablando de un 0,1% de todos los actores que estamos intentando vivir de esto, entonces he dicho a cosas que no,

pero más bien por coincidencia o por imposibilidad. Creo que dijo Fernando Fernán Gómez “el actor tiene que hacer de todo”, y así es el actor. Da igual, y creo un poco en eso. Hay ciertas cosas que en momentos sí te puedes permitir el lujo de decir que no, que luego te das cuenta que está bien, hay cosas...no soy muy de cortos, por ejemplo, no me llaman mucho. Es decir, hay ciertas cosas que no he intentado. Pero realmente he hecho de todo, he sacado un disco, he hecho televisión, he hecho cine, he hecho muchísimo teatro, he hecho radio... y ahora estoy finalista para un musical, la primera vez en mi vida, que es lo que me faltaba y he tirado por ahí. Y estoy muy contento, porque ya solo el haber llegado a la final, ha sido un paso.

¿Estás satisfecho con la elección de los proyectos en sí, ya no de tus personajes?, aunque creo que a los proyectos me has respondido en la anterior.

A todos los personajes les doy mi físico. La construcción de personajes siempre hay cosas tuyas, yo no soy un actor de método, en el sentido de “dios mío, cuanto voy a sufrir, cuanto estoy sufriendo...” “soy un actor que me gusta basarme en la imaginación y buscar referentes en personas, quizá, que conozco y construir el personaje por capas, cuanta más información tienes más capas le vas poniendo al personaje. Cuanto más te informes de su vida, cuanto más saques del texto... soy un absoluto obsesionado del análisis del texto, todo está en el texto. Y eso no entiendo por qué no se hace más, con un texto bien analizado puedes hacer desde Clarín de La vida es sueño, que quizás es el personaje más complejo y la obra más bonita y compleja a la que me he enfrentado, hasta un personaje en Yo soy Bea, o Al salir de clase, una cosa mucho más costumbrista. Es decir, no creo que haya que obsesionarse mucho con hacer cosas muy extrañas, y tampoco creo que haya que hacer de sí mismo porque tampoco sería actuar, entonces es muy bonito ir transitando entre unos sitios y otros, a ver dónde estás tú a nivel personal en ese momento de tu vida, intentar

entender realmente porqué estás haciendo eso quién tiene que enseñarte, porque la mayoría de las cosas de la vida están para que aprendas a nivel personal y a nivel profesional. Y gracias a Dios, en esta profesión se mezcla mucho eso, y tienes que poner mucho de tu parte. El otro día lo comentaba, en el musical este en que estoy elegido como finalista “no, es que vas a tener un cover, un sustituto”, bueno, pues eso yo no lo he visto en mi vida en teatro. O sea, a mí se me ha muerto mi abuela, y por la tarde estaba haciendo reír a la gente, y he salido con 39 de fiebre al escenario... y eso curte, eso son realmente las tablas. Y en el día a día de poder matizarte, en el día a día, el personaje con la risa del público, con lo que vas encontrando... desde el estreno, hasta el último día, es un crecimiento, y si no no sería actor, trabajo cada día.

El tema de promoción y autopromoción con actor, ¿tienes un departamento de prensa que lo haga por ti o lo haces tú?

La representante tiene un departamento de prensa, pero yo me acabo de quitar el Facebook, pera que te hagas una idea. He llegado a la conclusión de que la autopromoción no funciona, a nivel energético para empezar, no cómo explicarlo... no creo que alimentar el ego vaya a favor de la vida. Me da igual que seas actor, o que seas farmacéutico, el Facebook y todas estas redes sociales que se están desmadrando ahora y que los políticos empiezan a decir “uy uy uy ¿qué pasa ahora que nos atacan a nosotros y da igual que asesinen a otros, que aquí se admite todo y aquí podemos burlarnos de cualquier cosa?”. Y todas estas redes sociales, desde un anonimato falso, lo único que creo que he medio visto es una alimentación del ego brutal y a nivel actoral creo que no funciona. “mira qué bueno soy. Mira dónde curro. Mira, yo curro más que tú. Mira...” e intentar parecer algo que no eres, es totalmente absurdo, y por desgracia, esto es algo tan habitual, que creemos que es normal, y no lo es. Y la autopromoción, no creo en ella. Hay cosas para promocionarte, tus ruedas de prensa,

tus actos, promocionar lo que sea de un trabajo en concreto. Pero si tú no eres capaz, cuando va a verte a una obra de teatro, se emocionen contigo, o no eres capaz de salir en una serie y ser creíble y que la persona que te esté viendo una y otra vez diga “es que este tío me gusta, es que me lo creo, es que me parece un buen actor”... esa es la promoción que tienes, y todo lo demás es mentira. Y se va a caer, no va a aguantar.

Entonces ¿no dedicas tiempo al día a tu definición de marca personal?

Me acabo de quitar el Facebook. Me ha costado entenderlo y a ver, tampoco es que fuera una cosa que usara siempre, llevaba meses sin meterme en el Facebook. Tenía una página fan y es que yo dedico mi vida a quitarme todo, todo, mis ideas, lo que me dijeron que era y que luego he descubierto que no tenía nada que ver con lo que era, me paso la vida quitándomelo todo, lo último es nombre, entonces no pueden en contra de lo que creo, que es la disolución de ego. Suena muy extraño, pero al final es una cuestión mucho más básica y mucho más aplicable a la vida, es decir, todo lo que me ata, me lo quito. Mi país, mi bandera, mis opiniones religiosas, mis opiniones políticas, me estoy quitando todo porque no me creo nada. No me creo nada que me pueda atar, y todo lo que te ata es al final lo que te hace sufrir. Cuando tú no te crees lo que eres, en el momento en el que tú puedes ser lo que quieras en cada momento, es cuando has alcanzado la libertad. Así que imagínate lo que pienso sobre la marca personal de un nombre. Pues no me lo quito de milagro.

¿Cuánto tiempo dedicas en la semana o al mes en eventos, promociones y cosas de ese estilo?

Cero. Lo que me obligue estrictamente la productora en concreto. Tengo un colega, Richi Castellanos que es un gran relaciones públicas que yo creo que es el único promotor con el que he ido. Voy a todo lo

benéfico, eso sí, sobre todo, no puedo decir que no de ir algo. Ya ves, que puedo hacer yo yendo a un partido de fútbol, pues es que me parece muy absurdo que me llamen a mi, pero no puedo decir que no. Nunca que no a algo benéfico, pero por definición. Pero nada más, no me interesa en absoluto.

Y cuando tienes que renovar tu material ya sea a nivel gráfico, o visual... ¿a quien consultas?

Todo lo consulto con mi representante, que es una crack, Elvira Herrera, que es muy importante para mí, porque tiene muchísima experiencia. Y ahora, el material audiovisual, pues estoy muy contento porque me han aceptado en una escuela, y entonces voy a ayudar a hacer *videobooks* a medida. Es un proyecto que se me ha ocurrido para ayudar a los actores que no tienen trabajos profesionales y que están un poco perdidos, o que no saben cómo se hace. Al menos yo, trabajando con tantos directores de casting de tantos que he hecho en estos últimos años, que no hace falta tener trabajos profesionales para tener un buen *videobook*. Entonces hemos presentado un proyecto y lo vamos a hacer, y lo arrancamos la semana que viene. Y consiste en eso, en hacer *videobook* a los actores, con lo cual, yo me reúno con ellos, veo lo que quieren y con una estructura... mira, yo llevo unos años que me estoy viendo ocho series a la vez, casi todo americano, y entonces cada secuencia que veo, un poco al extremo, la traslado a un papel, la escribo, la apunto, y eso me sirve para conocer secuencias a medidas del actor para que pueda hacerse un abanico de drama, comedia, etc.. y poder grabárselo de forma profesional en la escuela, con sonido, con luz con cámara y luego con un montaje profesional. Es que tengan una herramienta, y eso es un proyecto que les ha gustado mucho, que lo voy a dirigir yo y que se lo voy a dirigir yo a cada actor personalmente. Pero lo que me encantaría es poder dirigírselo a cada persona y poder sacar lo mejor de cada actor. Elegirle las secuencias, y hacerle un análisis bien de texto, y dirigirle en el propio set, toma a

toma, hasta sacarle lo mejor del actor. Con esto, lo que te quiero decir a lo que me has preguntado, es que acabo de hacer dos versiones para poner de ejemplo en el proyecto este para dos *videobooks* a mí mismo. O sea que material gráfico, entre la representante y yo lo manejamos perfectamente.

¿Crees que Facebook y Twitter son herramientas útiles a la hora de promocionar?

No, no tengo Twitter y Facebook lo he quitado

Situación personal, actuarial y del país. ¿Actualmente desarrollas actividad como actor?

Sí, bueno yo llevo viviendo del teatro muchos años, de la tele llevo muchos años sin vivir, y del cine igual. Ahora de repente he rodado una película, y me han ofrecido un papel protagonista para octubre, que se supone que se hace seguro, por lo tanto puede parecer que de repente puedas entrar en un momento dado más a un circuito cinematográfico. Y a nivel teatral hemos parado la última obra hace unos meses, y estoy esperando. De hecho estoy esperando una llamada del musical, *Sister Act*, que lo traen desde Broadway a Barcelona y es una producción extraordinaria, que han pasado 3500 aspirantes y el lunes hice la gran final. Llevo cuatro meses preparándome y he pasado. Me han dado un personaje maravilloso, Joey que tiene una tesitura vocal muy complicada pero que tengo una profesora de canto que me ha dado la vida y me ha enseñado muchísimo. Soy barítono, pero este personaje también da tonos de tenor, entonces tiene una tesitura amplísima y es lo que más me ha costado, pero bueno llegué a la final y están llamando a la gente ahora, me ha avisado mi profesora y estoy súper nervioso. Me apetece mucho.

¿La actividad como actor querías seguir desarrollándola en tu país?

Sí, la industria como tal en España cinematográficamente está muerta, casi. La tele más o menos y el teatro está medio muerto también, porque nadie tiene dinero y nadie paga. Ya nadie vive del teatro. Por eso me ha dado por el teatro musical, porque es lo único que tiene un poco de estabilidad. Pero por supuesto que me iré a otro país, estoy estudiando inglés, lo que no tengo es prisa. No tengo ninguna fijación como veo a otros compañeros, yo creo que veré las señales y me llevará hacia cruzar el charco. Pero no tengo prisa, no sé si va a ser con 50 años o con 40 o 60, pero vamos, estoy casi convencido de que voy a cruzar el charco porque allí hay una gran industria y se hacen cosas realmente increíbles en la tele y en el cine. Aquí se hacen cosas muy buenas, pero la verdad es que los americanos nos llevan ventaja. En la vida vas a hacer aquí un Batman o una Guerra de las galaxias. Si tienes sueños por hacer o por participar en una película de superhéroes, aquí sería imposible, hay que irse para allá.

¿Y que te impulsaría a desarrollar tu actividad fuera?

Supongo que cuando me vea muy preparado con el inglés, cuando me vea realmente que puedo estar a un nivel alto, perfecto. Y supongo que a eso, en un momento dado, tendré que dedicarle muchas horas más a hablar con alguien, porque todo me lo escucho, pero tendría que cogerme a alguien para hablar x horas a la semana. Pero la verdad que no lo sé, llegará. Por ponerte un ejemplo, acaban de llevarse un chico de El Rey león para Broadway, al que hacía uno de los personajes, le han cogido lo americanos y le han dicho. Tú vas a hacer esto mismo pero allí. Porque no puede eso de repente ocurrirme... quiero decir, dios dirá.

¿Crees que la carrera actoral en general, tiene futuro en España?

Hombre, actores siempre habrá. No se le va a decir a alguien que no sea actor. Lo que está claro es que creo que hay un 91% de paro en mi profesión, y eso es una barbaridad. O sea, con esto realmente,

actualmente es muy difícil trabajar con actor en este país, es muy difícil llevar un sueldo a tu casa, y no sé qué va a pasar. Hombre, esto va a mejorar de alguna manera, tendrán que reestructurarse cosas. Antes hablábamos un poco de la elección de los actores y mira, yo lo que he vivido, en esta selección con Sister Act, es una cosa maravillosa. He tenido que cogerme aves y hoteles en Barcelona, peor no me importa. Prueba de baile, pruebas de interpretación, pruebas de canto, una tras otra. ¿Por qué? Porque quieren, a lo mejor, para cada personaje, y eso no se suele ver. No sueles entrar en pruebas de casting donde te prueban de un lado, de otro, te dan la vuelta... aquí, hay cosas, no siempre pero pasa, que es que lo haga mi colega, o que lo haga este, a dedo. Perdona, ¿por qué no puedo ver a los 50 perfiles que hay y vamos a probar a los 50? ¿Por qué no hay una competitividad sana? ¿por qué todos tenemos la sensación de que sólo trabajan los mismos? Cuando no son los mejores, o sea, hay gente muy buena sin trabajar, y gente muy mala trabajando. Pero yo si dirigiera el cotarro, no dejaría que gente mala o sin formación trabajara más que un tío con formación y bueno. Yo soy un actor ni muy conocido, ni muy poco conocido. Llevo trabajando 18 años y he estado meses y meses sin hacer un casting, y gracias a dios con el teatro me he mantenido. Peor no te dan la oportunidad de probarte, “que sí, señores, que lo visteis en Al salir de clase, vale... pero tenía 19 años. Ahora tengo 36. ¿Por favor, podéis ver cómo he evolucionado? ¿a ver si os gusta lo que he aprendido?” y no te dan esa oportunidad.

No, y además si dijéramos que has parado ahí, que tu carrera paró, pero no... ¿crees que tú carrera actoral en concreto tiene futuro en este país?

Me voy a meter en la docencia, y lo hago por asegurarme. Porque estoy recién casado y queremos tener niños y necesito llevar un sueldo a casa. Ahora ya tengo una familia que formar, y necesito llevar un sueldo a casa aunque mi mujer trabaje. Porque en esta vida, es lo que nos ha tocado, o trabajamos los dos o no hay quien pague una casa y alimente a unos niños, no hay por dónde cogerlo. Entonces voy a dar clases, primero porque me gusta y que llevo ya dando clases un tiempo, y segundo por asegurarme una estabilidad que no estoy teniendo en los últimos tiempos porque siempre se acaban los proyectos estos. Y no me estoy quejando, porque sé que esto es así. Y me he metido en esto porque no pueden faltarle los pañales a mi niño y no me apetece ponerme a servir copas, porque no he tenido que hacerlo nunca y no me apetece poner copas. Si lo tengo que hacer lo voy a hacer, pero no me apetece. Amo mucho mi profesión por encima de todo, soy el tío más feliz del mundo yendo a trabajar, y no me apetecería tener que hacer otra cosa. Yo sé que esto es tener suerte, y cuántos han podido decir esto, pero por eso voy a intentar tener una mínima estabilidad como profesor, y luego si de repente se dispara la movida y de repente ahora me han salido cuatro proyectos que no sé ni cómo los voy a combinar entre sí, pero yo creo que vas aprendiendo cosas, y que cuando las aprendes de verdad subes de escalón. Yo creo que tenía muchas cosas que aprender y que estoy haciendo las cosas bien y siendo muy honesto conmigo mismo y con todo lo que me rodea.

¿Qué diferencia crees que existe entre la elección de personajes y de perfiles para los proyectos audiovisuales ahora mismo y hace 10 años?

No lo tengo muy claro, la verdad. Vuelvo a decir un poco lo de antes, tenían que abrir más los casting y no quedarse con un *videobook* que ha mandado un pobre chaval. No, hay que ver a la gente hay que abrir casting y meter horas. Es una cuestión de esfuerzo, de ver en qué

momento está cada actor y ver dónde puede llegar. Por ponerte un ejemplo, yo a este casting donde estoy ahora, no fui vestido así, fui con un bigote, patillas, una chupa punk, unas botas... fui disfrazado del personaje. Si yo hubiera ido como voy ahora, para empezar, ni me miran, pero investigas, te propones... no tienes por qué saber si este actor te vale o no, pero dale una oportunidad. Así que no sé qué diferencia hay, no lo sé. Desde luego, la figura del director de casting es importantísima, tienes que gustarle al director de casting, y hay muy pocos buenos, y que tu carrera esté en manos de cinco o seis personas que son los que eligen, es jorobado, porque como no le gustes a cinco, realmente estás muy jorobado, porque al que le gustas, a lo mejor se tira cuatro o cinco años sin tener un perfil para ti. Y son esos cuatro o cinco años los que te vas a tirar sin hacer nada, ni una prueba si quiera, y esto le pasa a mucha gente. Y te digo, creo que ahora, muy poquitos son los que hay que puedan elegir su carrera. Que digan “voy por aquí, elijo esto, voy a hacer este personaje...”. Los cuentas con los dedos de una mano, por lo menos de mi promoción, ya no se de otras.

Muchas gracias

Diana Palazón

¿Desde qué momento sentiste la necesidad/vocación de actuar?

El primer contacto que tuve con la interpretación fue a los 8 años. Iba a un taller de teatro extraescolar. Desde entonces la interpretación forma parte de mi vida. La decisión fue natural. No recuerdo ni el momento, ni que me plantease cualquier otra cosa.

¿Qué escuela elegiste y cuál fue la motivación de tu elección de dicha escuela?

La decisión de mi escuela tiene más que ver con la casualidad que con cualquier otra cosa. Me presenté a las pruebas de la escuela superior

de Arte Dramático de Valencia y no me cogieron. Entré en otra escuela privada para estudiar ese año y para prepararme otra vez las pruebas el año siguiente, ESAC de Valencia. Pero ya nunca más me presenté, hice mi formación en esa escuela hasta que me trasladé a Barcelona.

Tus primeros trabajos actorales, ¿en qué consistieron? ¿Cómo los conseguiste?

Mis primeros trabajos fueron en Valencia. Una serie diaria en Canal 9 *Herència de Sang*, *El burges gentilhome* en teatro y *L'Arbre de les Cireres* en cine. Los conseguí todos por casting.

Destaca uno de ellos sobre el resto y arguméntanos por qué.

L'Arbre de les Cireres sin duda alguna fue, de mis primeros trabajos, el que más disfruté. Por la vivencia personal y profesional al rodar la película. Nos trasladamos durante el par de meses de grabación a un Pueblito de Valencia, en La Vall de La Gallinera. Inmersión total en la vida de pueblo. Y después presentar la película en el festival de Sitges. Me vi a mi misma tan chiquitita en una industria tan grande.

¿Cómo fue tu incorporación a ASDC/FOQ? ¿Qué pasos seguiste?

Me llamarón para el casting después de que a Carmen Utrilla le hablaran de mi por *L'Arbre de les Cireres*. Hice el Casting y Toni Sevilla, que era el nuevo director de la serie, tuvo claro que el personaje de Miranda sería para mi.

¿Cómo crees que influyó dicha incorporación a esa serie de TV en tu carrera posterior?

Totalmente. Fue un personaje muy querido y que tuvo mucho éxito. A mi se me abrieron las puertas.

¿Eres partidario de seguir formándote como actor o piensas que la experiencia y trayectoria es más que suficiente?

A mi personalmente me encanta volver a la escuela y seguir formándome. Es una de las partes que más me gustan de mi profesión. Lo necesito como fuente de inspiración, como entrenamiento, para seguir ahondando más en los sitios desconocidos de mi misma.

¿Estás satisfecho con la elección de tus personajes a lo largo de tu trayectoria profesional? Nombra uno del que te sientas particularmente orgulloso y por qué.

Estoy muy agradecida a todos mis personajes por todo lo que me muestran de mi misma. Estoy especialmente agradecida a mi último personaje en teatro. La Dama Duende, de Calderón, dirigida por el ya fallecido Miguel Narros. Me ha dado la oportunidad de visitar el alma de una mujer valiente, que no se ciñe a las normas de su tiempo, y me ha hecho vibrar como ninguna. Además de ser mi primera protagonista en teatro y de poder trabajar en verso.

¿Estás satisfecho con la elección de proyectos a lo largo de tu trayectoria profesional? Nombra uno del que te sientas particularmente orgulloso y por qué.

Miranda, de *Al Salir de Clase*.

¿Cuánto tiempo dedicas al día a tu definición de marca personal en redes sociales?

Muy poco. No llega ni a minuto por día.

¿Cuánto tiempo dedicas a la semana en eventos, promociones, etc.?

Desde que fui madre hace tres años, me retiré de la vida social-profesional. Es temporal, pero por el momento no he vuelto.

¿Tienes un departamento de prensa que te realice dichas acciones? ¿Lo haces tú mismo?

Puesto que no le dedico prácticamente nada de mi tiempo, lo hago yo misma, claro.

Cuando tienes que renovar tu material, ¿a quién consultas principalmente?

A mí misma.

¿Crees que Facebook y Twitter son unas herramientas útiles a la hora de promocionarte como actor? ¿Por qué?

Puede que sí lo sean. Yo no las uso especialmente. Soy muy discreta con mi vida personal. Sí lo utilizo más para lo profesional. El fenómeno de *Los Miércoles no existen* tiene que ver con las redes sociales, pues nosotros no teníamos dinero para publicidad ni promoción. Pero ni siquiera lo hicimos nosotros, el equipo de “Los Miércoles”, me refiero. Lo hizo la gente que venía a vernos. El boca-oreja de toda la vida, pero a velocidad de las redes sociales.

En la actualidad, ¿desarrollas tu actividad de actor de forma profesional? ¿Dónde?

En dos obras de teatro: *La Dama Duende*, *Los Miércoles no existen* y

preparando una tercera.

**¿Quieres seguir desarrollándola en tu país o cambiarías de lugar?
¿Por qué?**

No me importaría ir puntualmente a otro país a trabajar, pero no barajo el cambio. Básicamente porque el traslado implicaría un cambio en la estructura familiar, y no siento que sea ahora el momento para hacerlo.

¿Qué te ayudaría a decidir el probar a desarrollar tu actividad artística en un país extranjero? ¿De qué manera lo harías?

Lo único que necesito es decidirlo, nada más. Las cosas se ponen a favor o en contra a pesar nuestro, sólo hay que observar si fluye o si estás yendo a contracorriente. Por supuesto es sólo mi opinión.

¿Crees que tu carrera actoral tiene futuro en tu país? ¿Por qué?

Sí, la tiene. No tengo un porqué, simplemente siento que es así, como lo he sentido siempre.

**¿Crees que la carrera actoral en general tiene futuro en tu país?
¿Por qué?**

Sí, tiene futuro. Las cosas están cambiando muy rápido, eso no significa que vaya a desaparecer, pero en el cambio, muchas veces hay dolor e incertidumbre. Hay que pensar nuevas formas para poder seguir trabajando de esto y poder seguir cobrando, que es lo que últimamente parece que se pone difícil.

¿Qué diferencia crees que existe entre la elección de personajes para los proyectos audiovisuales en el presente y hace 10 años?

No veo mucha diferencia.

Marc Suárez

¿En qué momento sentiste la necesidad de actuar?

Pues la verdad que desde pequeño siempre ha sido algo que me ha llamado la atención y de pequeño ya le decía a mi madre que quería entrar en ese televisor y aparecer en él. Y bueno, creo que para decir una fecha exacta, con tres años ya tenía vocación de hacer cosas de actor.

¿Cual fue la elección de la escuela o curso que decidiste estudiar? y ¿porqué?

Pues la verdad que cursos he hecho varios, cursos regulares y cursos de duración determinada. Entonces empecé en Barcelona haciendo cursos de pequeño. A ver, mi madre también me ponía muchas pegs, porque estaba estudiando y era como “bueno, eso ya lo harás más adelante”, pero la verdad es que no pude hablar de hacer cursos que no llevaban dedicación de tiempo completo, ya que era menor de edad y no podía dedicarme a ello, pero que luego pudiera seguir formándome en esos y luego ya, más adelante ya en una escuela regular y seguir haciendo cursos.

¿Cómo elegiste esas escuelas?

Realmente eran recomendaciones de otros actores que ya habían estudiado allí y creo que era la mejor opción, el buscar una escuela que realmente tuviera referencias y no una escuela nueva que tampoco tenía ningún conocimiento de ello.

¿Cuál fue tu primer trabajo profesional como actor? y ¿cómo lo conseguiste?

Pues mi primer trabajo profesional fue *Física o química*, una serie de Antena3 y la conseguí por varias vías. Yo había hecho el casting a partir de mi representante, yo lo había hecho para un personaje protagonista y cuando hice el casting, no me llamaron. Pasaron dos, tres semanas, cuatro... y yo daba por hecho que no les había gustado o no había dado el perfil. Y bueno, realmente luego me llamaron y me dijeron “mira como no eres el personaje protagonista porque no nos das el perfil para ello” –buscaron a un personaje cuatro años menor que yo- “pues te vamos a ofrecer un personaje secundario, fijo y con opción a llegar a ser protagonista en la serie”. Y bueno, fue un poco intermediado. Realmente fue por mi representante en ese momento pero luego también yo le di un poco más de trabajo a la prueba, y además también tenía amigos en la serie y demás y apostaron por mí.

¿Crees que aparecer en esa serie te sirvió de alguna manera, positiva o negativamente, en tu carrera posterior?

Sí, yo creo que algo, creo que realmente me aportó experiencia, me aportó material y me aportó rodaje. Y luego, posiblemente, por haber trabajado en algún sitio puntual, como es en esta serie sí que he tenido otras ofertas de trabajo, otras personas con las que he trabajado han contado conmigo y yo creo que me resultó favorable. También se me ha encasillado por el tipo de personaje a la hora de hacer otras pruebas. Realmente, el director de casting, sabiendo cómo trabajaba ese personaje, no ha dado opción a decir “bueno, vamos a ponerte otro personaje totalmente distinto”. O sea, si mi personaje era bueno a veces no han dado opción a ponerme el malo porque estaba como muy encasillado. Pero tampoco creo que me haya afectado demasiado.

¿Con qué personaje en concreto te sientes más orgulloso en tu carrera?

Pues este mismo del que hablamos, Javi. Javi porque ha sido un personaje con muchos cambios. O sea, empezó como un personaje homosexual, al día siguiente me enteré de que el personaje era homófobo, y ahí ya tuve que hacer yo un cambio brusco de mí mismo. Y de larga duración, porque la continuidad en la serie y en los cuatro meses que estuve iba adquiriendo cada vez más protagonismo, poco a poco... Las jornadas de trabajo eran diarias, normalmente, a la semana íbamos unos cuatro días, o tres, según las tomas y las secuencias que teníamos y cada 15 días acabábamos un capítulo. Quince días o un mes, incluso.

A ese ritmo se entrena bastante.

Sí, la verdad que sí. La verdad es que la constancia, y el llegar al plató a las siete de la mañana y salir a las siete de la tarde, o llegar a las siete y salir a las diez de la mañana, esa constancia o esa incertidumbre de no saber nunca cuánto tiempo vas a estar rodando... porque además, el tiempo que estás ahí estas todo el rato acelerado, ensayando con coach, repasando texto con los compañeros... eso te crea un buen vínculo.

¿De qué proyecto o proyectos te sientes más orgulloso, del proyecto en general, no de tu personaje en concreto?

Pues de este mismo también. Yo me siento muy orgulloso porque era un reto el ser de los primeros actores catalanes que no pasaba de TV3 a Antena3. O sea, directamente yo no había trabajado para TV3 y me dieron la oportunidad, sin tener material de un trabajo importante, o tan importante como el salto de TV3 a Antena3 o al revés.

La promoción en redes sociales, y con el público y demás, ¿te la lleva algún departamento en concreto, tienes contratado a alguien?

Yo realmente creo que es algo que tiene que llevar uno mismo, manteniendo unos márgenes, por ejemplo, si tú tienes unos trabajos que no te permiten acudir a algún sitio, claro que no vas a poner en Twitter “me voy a este festival” cuando no puedes acceder ahí por trama o por personaje. Entonces yo creo, que realmente, llevarlo uno mismo con ciertas pautas marcadas por el sentido común o por tu representante que te puede aconsejar según él crea “pues mira, no publiques sobre esto, o publica más sobre lo otro...”. Yo creo que es importante y el hecho de llevarlo uno mismo es algo que también siempre he hecho, como publicitarme en Twitter, apuntarme a castings a través de plataforma de actores, conocer a gente... que realmente creo que eso es lo que más expansión te da en tu propia carrera.

¿Cuánto tiempo dedicas al mes o a la semana a eventos?

Pues realmente, ahora mismo, no estoy dedicando mucho tiempo. También porque tengo otros tipos de trabajo a los que me dedico cuando no estoy trabajando como actor... y la verdad es que le dedico poco tiempo. Si voy a un evento, más que un evento que pueda proporcionar una promoción de foto y demás, prefiero ir a eventos constructivos, talleres donde haya directores que se puedan interesar por mí, el poco tiempo del que dispones a veces, te hace dedicar tu tiempo a cosas que realmente te puedan aportar un beneficio a la larga.

¿Crees que son útiles nuevas tecnologías como herramientas para la autopromoción?

Sí, no habría otros medios. A ver, creo que siempre tiene que haber una base. Tú tienes que tener un representante que realmente sea él el que te venda de una forma concreta, detallada, personal, a través de

los contactos, que es lo que tiene que hacer. Pero aparte, sí, yo considero que hay únicamente esta vía. La autopromoción sería el acudir presencialmente a un sitio, y que te pregunten qué haces, y ahí entonces, venderte. Pero sí que es un medio muy importante las redes sociales, y que por ejemplo los likes de Facebook. Tú pones tu página de Facebook: Marc Márquez, actor. Y conseguir muchos likes está bien, pues eso le puede llegar a algún director, y es bueno para beneficio propio.

¿Crees que en España hay futuro para la carrera como actor?

Pienso que si no tienes un título en cuanto a una buena posición como actor, como podría ser Penélope Cruz o Javier Bardem, es una carrera de fondo, entonces... ¿futuro? Sí que le veo. Le veo futuro si estás en el momento adecuado, eres el elegido y puedes proyectar hacia un futuro. Pero es complicado, porque la industria del cine está muy cerrada y los actores cada vez tenemos menos posibilidades, y hay menos dinero. Entonces el ser actor, es planteártelo como una segunda opción. Siempre estar ahí constante, pero nunca apostar cien por cien por ello, porque si no estás trabajando como actor no tendrás sueldo del aire, que tienes que vivir. Entonces eso es mejor tomárselo como una segunda opción

¿Crees que tu carrera en concreto tiene futuro en España?

Creo que sí que tiene futuro en España porque tampoco creo que puedas lanzarte en el extranjero sin tener una base de material. Yo he trabajado bastante, pero creo que aún me queda mucho en España, pero evidentemente viendo que si me sale una oportunidad fuera, no la voy a rechazar por tener menos material o tener más, lo haría de todas formas. Pero creo que necesito trabajar más en España.

¿Qué diferencia crees que hay entre los criterios de selección de personajes o actores hace 10 años y ahora?

Antiguamente estaba más centralizado todo, quizá porque había menos actores. Ahora, posiblemente siete de cada diez personas son actores, o tienen algo que ver con el arte, o les gusta el arte, o van a hacer arte... por tanto creo que antes había actores de los que han tirado mucho tiempo, por ejemplo, Antonio Resines... pero podría dar más de un nombre de gente que ha tenido una carrera con una proyección lineal, y entiendo que a día de hoy, al haber tantos medios, tantos representantes, al haber tantas producciones, hay muchas productoras y esas productoras tiran de sus medios. Pero no es como antes, que había, en vez quince puntos fuertes en producción, había cinco, y se tiraba de la misma red. Entonces creo que eso por una parte ha beneficiado, y por otra ha perjudicado también. Porque los que se consolidaron en su momento, ahora es como que tienen que venderse de nuevo para darse a conocer.

A parte de eso, los perfiles que se elegían antes y después, el tipo de actor, el tipo de persona... ¿crees que hay alguna diferencia?

Hombre, también por el contenido, imagino que los perfiles han cambiado. Si tú ahora mismo, vas tatuado, no vas a poder hacer un personaje de época, porque no te lo pueden cubrir con maquillaje, entonces yo creo que es dentro de los medios de la gente, de cómo se es de cómo das el perfil. Evidentemente antes la gente era más normal, y a día de hoy tenemos otros conceptos, otros estilos y probablemente no vas a dar todos los perfiles, pues porque tienes un tatuaje o porque tienes una cresta... y tienes que estar desarrollando un personaje de 1962.

¿Desarrollarías tu carrera fuera de España, y en qué circunstancias?

Yo creo que la desarrollaría fuera de España siempre que se me presentara una oportunidad. Lo que no haré sería irme de repente y dejar todo lo que tengo aquí, dejar mi trabajo estable para ir a tocar

puertas de directores que ni han oído hablar de mí ni nada. Podría enviar material desde España y en el caso que me saliera algo, viajaría encantado para hacer el proyecto. Pero nunca dejaría todo aquí para irme allí con una respuesta. De hecho, yo soy de Barcelona y llevo aquí ya casi seis años y ya di el paso de dejar todo e irte a otro sitio, y conlleva ciertos cambios que hay que meditar

Muchas gracias.

Prado Rivera

¿Cuándo sentiste la necesidad o la vocación por actuar?

Pues yo creo que he sido tímida, aunque mi físico no diga lo mismo, pero no me lo había planteado nunca ser actriz, simplemente empecé a hacer mimo, a jugar un poco con esto y descubrí que era lo que me gustaba, y ahí me quedé.

¿Y cómo elegiste la escuela? ¿Cuál fue la motivación de elegirla?

Mi historia empieza porque un día hice pellas en lugar de ir a clase de dibujo, que no me gustaba nada, entonces me fui a ver la feria del libro. Y ahí me dijeron “¿tú por qué no haces cine? Pásate por televisión” y entonces fui a curiosear. Y me paseé por allí y pasé de azafata de un programa. Y ahí me dijeron “por qué no estudias? Porque tú como actriz...”. Y yendo un día por la calle Princesa o por ahí, vi en un kiosko el anuncio de la escuela esta, entonces fui allí, hablé con el director, Julio Pascual, que le adoro, aunque no sé si vive aún. Y nada, me metí allí, aunque estuve poco tiempo porque empecé a trabajar en seguida.

¿Tus primeros trabajos como actriz en qué consistieron y cómo los conseguiste?

Mi primer trabajo como actriz me lo consiguió un conocido que era periodista, que yo le conocía de un trabajo que había hecho anteriormente, y me presentó a Luis San Narciso y me puso una prueba. Y ahí empezó. Estuve tres años con él.

Destaca uno de los primeros trabajos actorales que hiciste y por qué

Pues de los primeros, seguramente sea teatro clásico. Me gustaba mucho hacerlo, teatro clásico, teatro en verso... hace mucho que no hago y además no creo que me atreviera a hacerlo ahora. Pero me lo pasé muy bien haciendo verso.

¿Cómo fue tu incorporación a *Al salir de clase*?

Pues todavía no sé cómo. Me pidieron ver alguien de Globomedia. Sé que entré a la productora donde esperaban todos los seleccionados y yo entré, tuve la entrevista con el director y coincidieron todos con que yo era esa madre. Esas cosas que las estrellas se alinean o yo que sé.

¿Y fue por casting, por representante...?

No, no, a mí me llamaron directamente y me hicieron una entrevista porque no me conocían personalmente, y nada, fue hablar con el director y como todos coincidieron en que debería ser yo, pues fui yo. El trabajo más fácil de conseguir.

¿Y cómo crees que influyó esa serie en la carrera posterior?

Pues mira, curiosamente, yo veo que los actores pasan de una serie a otra pero yo después de hacer esa serie me decían que estaba muy vista y que claro, como había estado un año ahí y se veía todos los días, pues que se me identificaba mucho con ese personaje y que debería dejar pasar el tiempo. El tiempo que paso, un tiempo que yo me alejé de los medios, y que yo he seguido haciendo cosas y dediqué tiempo a mi familia. Y la vuelta es complicada.

¿Eres partidaria de seguir formándote como actriz, o crees que con la experiencia vale?

Yo pienso que hay que seguir siempre aprendiendo todo lo que puedas. He estado haciendo cursos con directores de cine, haciendo

todo lo que puedo porque me gusta y me divierte mucho. Y haces cosas que no puedes hacer en rodaje.

¿Estas satisfecha con los personajes o perfiles que te han llegado a lo largo de tu trayectoria profesional? ¿Cuál en particular?

Ha habido personajes con los que me los he pasado muy bien. Uno de ellos, es uno que hice en un festival internacional de Italia. Era un personaje muy loco y muy divertido. Me lo pasé genial. Y luego lo he pasado bien trabajando con Fernando Piernas pero por el placer de trabajar con él. Estuve dos años con él, y en dos años, cada vez que me agarraba de la mano yo temblaba, porque es un señor que cada día te hacía sentir. Me encanta trabajar con él.

¿Estás satisfecha con la elección de proyectos en general?

Yo soy una persona muy poco ambiciosa, me gusta mi profesión y siempre he estado trabajando y ya con eso era feliz. Me parecía que he tenido mucha suerte. Nunca he sido ambiciosa de decir yo quiero hacer esto, o aquello... yo todo lo que he hecho me han venido a buscar, entonces yo creo que la ambición también es importante en esta profesión.

¿Crees que es importante la promoción y la autopromoción en redes sociales del actor?

Hoy, la promoción, posiblemente sea el ochenta por ciento de la profesión. Tú puedes ser buenísimo pero si estás en tu casa y nadie lo sabe... mal, te quedas en tu casa. Y hay gente que se mueve muy bien, que es peor, pero se mueve muy bien. Y hay actores y actrices maravillosos pero no se saben mover y nadie se acuerda de ellos.

¿Crees que por ejemplo las nuevas tecnologías son útiles a la hora de hacer esas promociones?

Sí, sí.

¿Cuánto tiempo dedicas al día a tu definición de marca personal?

Cero. Porque soy muy dispersa, y en este momento estoy como un poco desencantada de ese tema, estoy un poco aislada. Intento retomar la ilusión y pensar en hacer cosas pero me cuesta mucho. Pero me cuesta mucho porque está todo muy mal.

¿Cuánto tiempo dedicas a la semana en eventos y promociones?

Nada, nada. Ceno con mis amigos, que me divierten, y ya. Sé que no es nada productivo, pero...

¿Tienes un departamento de prensa que te realice esas acciones?

No.

Cuando tienes que renovar tu material, ¿a quién consultas habitualmente?

No, generalmente entre mi representante y yo lo hacemos.

¿En la actualidad desarrollas tu actividad de actriz profesionalmente?

No.

¿Desarrollarías tu actividad en un país extranjero?

Sí, por qué no.

¿Qué te impulsaría a probar fuera?

Algo que me ilusionara. Ya no estoy e edad de ir a buscarme la vida. Pero si llega un proyecto que me ilusiona...

¿Crees que la carrera de actor en general tiene futuro en España?

Claro, futuro tiene que tener. Porque el teatro es una representación de lo que se está viviendo en el país, es una crítica social. Entonces

aunque ahora hay otros medios, el teatro y luego las series de televisión. Lo que pasa es que no sabemos cómo es el futuro.

¿Crees que tu carrera actoral, tiene futuro en España?

Mi carrera, pues pesando que las actrices a partir de los 40, no hay papeles... pues creo que no.

Por los perfiles que demandan igual no, pero si cambia un poco el criterio... qué diferencia crees que existe entre el criterio de selección de personajes o actores hace diez años y ahora mismo, en audiovisual sobre todo.

Yo no creo que haya mucha diferencia. No creo que haya mucha diferencia. Hay directores que se dejan llevar por el impulso del a primera vista, y no van más allá. No es “vamos a hacer una prueba a ver si encaja en...” no, siempre es la primera impresión. El criterio es: o eres guapo y traes a cierto tipo de gente; o eres muy famoso, lo cual, tienes que venderte, porque el producto hay que venderlo. En teatro, siempre, tienes que tener a alguien famoso y a alguien que sea muy guapo. Y si para rellenar tienes que coger a alguien conocido de la televisión pues lo coges, porque eso te va a llevar a cierto tipo de público. Porque tú sabes que en las series se coge a uno de Barcelona, a otro de Galicia, para hacer que cada uno sea de una región y atraiga a más público.

Sandra Blázquez

¿Desde qué momento sentiste la necesidad de actuar?

Pues sinceramente ni lo recuerdo, porque era tan pequeña que ha sido algo que siempre ha estado conmigo, y en cuanto empecé a tener uso de razón yo ya en casa jugaba, hacía cosas y siempre he querido ser actriz, lo he tenido clarísimo. Mi madre no quería, no me apoyaba en ningún momento y me decía lo típico, que era una cosa de niños. Pero al final mira, pues sí.

¿Qué escuela elegiste? y ¿por qué?

Yo empecé a trabajar antes que a estudiar. En cuanto a las escuelas, fui a una, pero ya llevaba trabajando como seis o siete años trabajando, y me apunte pues por pulir algunas cosas y tal. Mi padre fue el que decidió que lo importante sería que empezara a pulir algunas cosas, entonces me apuntó a una que se llama Sandra Toral. Mi padre encontró el cartelito puesto por ahí por la calle y dijo “ah, pues vamos a preguntar”, preguntó y pues sí. Porque fuimos a preguntar a más, pero las condiciones no me gustaban, porque era por las tardes, muy tarde, no teníamos mucha pasta... entonces fui a esta, que parecía más familiar y luego ya sí seguí estudiando. Pero estudios y eso de interpretación, al haber aprendido trabajando, al final cuando llevas trabajando mucho tiempo y te pones a dar clases de interpretación, de repente es como si pusiesen nombre a cosas que yo hacía sin darme cuenta, y eso me condiciona, no me gusta. Me gusta más que sea todo sin darme cuenta, más orgánico y si de repente me cuentan que algo se hace así, así y así, ya no me lo creo... Es como cuando sabes conducir y te pones a pensar: tengo que pisar el embrague. Ya si lo piensas, te cuesta más hacerlo, y es lo que me pasa con la interpretación.

De tus primeros trabajos como actriz, ¿cómo los conseguiste y en qué consistieron?, y destaca uno de ellos

Mi carrera empezó cuando yo estaba en la fiesta de unos amigos, había un escenario y un karaoke y yo me puse a cantar, y el padre de uno de los niños, porque tendríamos como ocho años, casualmente era representante, y le gusté un montón. Así que buscó a mi madre y le preguntó que si podía hacer casting y ella le contestó que no, que ni en broma, y al final la convenció. Le dijo “bueno, vamos a hacer un casting a ver qué pasa y si ves que hay algo raro pues que deje de hacerlos”. La cosa es que la llamó, y justo, había un casting a dos calles de mi casa. Y mi madre accedió, me llevaron pero bueno, no me cogieron,

pero al director le había gustado mucho y eso hizo que mi madre pensara que eso tenía salid. Entonces empezamos a hacer casting, y al final me cogieron para el programa Megatrix, de Antena3 y fue mi primer trabajo, que lo compaginé con Al salir de clase. En Al salir de clase estuve solo dos meses, y en Megatrix estuve dos años y pico. Y así es como empecé.

¿Y cómo crees que influyó la incorporación a esa serie, *al Salir de clase*?

En *Al salir de clase* era pequeñita, tenía 11 años y sólo estuve dos meses. Y en *Cambio de clase* tenía 18 y 19 años. Es parte más de mi trabajo y yo creo que donde más pegué el pelotazo fue en Física o química, que fue donde se vio un cambio y donde pude hacer cosas un poco más... porque hasta entonces había hecho de niña y ahí ya empecé a hacer de adolescente. ¡Aunque aún sigo haciendo de adolescente!

¿Estás satisfecha en general con la elección de los personajes?

Pues sí me gustan los personajes que he llevado, pero sí que me gustaría poder darle un cambio. No sé cómo ni de qué manera, pero sí me gustaría poder empezar a hacer personajes más serios, que siempre me dicen que ya llegará, pero me molaría hacer personajes, ya no tanto de niña consentida o de niña rebelde, sino un poco más de peso. Pero bueno, yo creo que poco a poco. Hasta ahora, los que he hecho, me han gustado mucho. Luna, en *Cambio de clase* me gustó mucho, mucho. Me lo pasé muy bien. Con Alma, de Física o química, como había tanto juego con esto de ser mala, de la doble cara, me lo pasé súper bien. Pero ya te digo, si pudiera empezar ahora a hacer otro tipo de personaje me molaría bastante.

¿Y estás satisfecha con la elección de proyectos que te han venido a lo largo de tu trayectoria profesional, ya no tanto tu personaje en sí, sino el proyecto en general?

Yo me considero con suerte, porque la verdad es que todas las series que he tocado han ido más o menos bien, y sí, Física o química fue un pelotazo, Tierra de lobos ha sido otro pelotazo... y Vive cantando estamos yendo a por la segunda temporada así que tampoco está mal... luego hay trabajitos más chiquititos, pero bueno, también ayudan a crecer y a conocer gente y a aprender...

¿Tienes algún departamento de prensa que te realice las acciones de promoción o lo haces tú misma...?

No tengo nada de eso, de hecho con mi representante lo he hablado a veces de decir: "tío, por qué no hacemos algo, en alguna revista"... La verdad es que no sé cómo se llega a conseguir esas cosas. He tenido entrevistas, he tenido reportajes, he tenido cosas... pero no sé cómo se llega o si tendría que tener algún departamento de prensa que me lo llevara, pero sí que me parece bastante interesante. Aunque sí que es una parte de mi trabajo que no me gusta tanto, pero sí que es verdad que a parte de tu personaje, hay una persona y a la gente, muchas veces, esa persona también le interesa. Y yo no quiero vender mi vida, pero sí algunos de mis valores no me importaría que la gente sepa quién soy. Ya no soy sólo Alma, Luna o María José, soy Sandra Blázquez, y tengo mis valores y mis metas en la vida, y molaría que la gente supiera también eso. De hecho, estoy ahora creando una asociación de ayuda a los niños de Marruecos, y eso lo sacaré a la luz, y quiero que la gente lo sepa, que conozcan el proyecto y que se unan. Porque me parece súper interesante.

¿Cuánto tiempo dedicas al día a tu definición de marca personal?

Nada, me cuesta muchísimo. Me cuesta la vida. Yo me propongo cada día escribir un twit, pero luego pienso: ¿qué pongo? Si a la gente tampoco le importa mi vida... y al final lo dejo pasar. Y a lo mejor estoy en la playa, y sí que veo un paisaje chulo o estoy con alguien que me

apetece, y hago una foto y la publico, o una frase que se me ocurre de repente y la escribo. Pero no me pongo en serio, y saco cosas para poner. No tengo imaginación para eso, y me gustaría que alguien me dijera cómo se hace. Quizá, lo que pasa, es que no me parece tan importante, hay algo dentro de mí que me dice que lo tengo que hacer es curro para salir adelante. La verdad es que no lo sé, pero hay algo ahí que me dice que no... hablar de uno mismo es difícil.

¿Cuánto tiempo dedicas al mes o a la semana en eventos y promociones?

Pues mira, últimamente nada, pero he tenido épocas en las que me han dicho que es importante y he ido. No es que yo considere que es importante, es que me han dicho que es importante, yo aún no he visto la importancia de esto, pero la gente me lo ha contado y decidido que iba a confiar. Y me he tirado, a lo mejor, una temporada yendo a una fiesta cada semana, a una fiesta cada dos semanas... rechazando millones de cosas, porque sí que te invitan a un montón... y ya estoy en una época en la que todas las semanas me invitan a algo, a una o dos eventos, y a todos estoy diciendo que no. Porque estoy con lo de la asociación, estoy a muchas cosas realmente, y como es algo que no me parece importantísimo, lo voy dejando... y aunque mi familia me mete caña diciéndome que me tengo que dejar ver y que tengo que ir... mira, he ido tantas veces y no he sacado nada de ahí, que pienso que estoy perdiendo el tiempo. La verdad es que no sé si estoy equivocada, pero me parece un juego de vender ropa y marcas, que no sé si es importante, pero para mí es tan secundario... Para mí, lo principal es leerme un guión, ponerme delante de una cámara y empezar a currar. y no ver si voy bien vestida, si voy bien peinada... no sé, no es algo que me guste.

Es una parte que no gusta, pero que a veces es necesaria

Claro, eso dicen. Dicen que es importante, pero no sé esa línea dónde te lleva. ¿Eso te lleva a salir en una revista? ¿En la Diez Minutos?

Quizá lo más importante que pueda pasar en ese tipo de eventos es que haya gente que maneja, productores, directores que te vean y que se acuerden... pero claro, tampoco estamos aquí al nivel de los eventos de Estados Unidos. Sino que allí van, ya no solo para salir en alguna revista de turno, que también, sino para encontrarse con algún productor, para hablar, para encontrar algún trabajo, para recibir algún premio... esas cosas que sí que son importantes.

Pues eso, es que estas fiestas están un poco para eso... ponte un buen traje, un buen peinado y sales en el ¡Hola!, y si a mí un productor me ve en un photocall, no está viendo a Sandra Blázquez. Está viendo a alguien disfrazada para los fotógrafos. Si quieres conocerme, hazme un casting y dame un guion, y ahí ensayamos. Y entonces, me dices si me quieres para tu peli o no. Pero no porque lleve un traje en la alfombra roja voy a gustar. No sé, hay algo ahí que me falla.

Cuando tienes que renovar tu material, como videobooks, fotos... a quien consultas?

A mi representante.

¿Crees que Facebook y Twitter son buenas herramientas a la hora de promocionarte como actriz?

Estoy segura que sí. Yo no me sé la técnica, si la supiera la estaría empleando, porque hay muchísima gente que tiene un montón de seguidores y yo no sé cómo lo hacen. Gente que a lo mejor ha trabajado dos veces en su vida, pero yo no sé cómo se hace. Estoy segura de que sí es importante porque es lo que te decía antes, la gente quiere conocerte, quiere saber un poquito de ti, y me parece el

Twitter una herramienta clara, corta, algo conciso, donde puedes decir algo de repente y que la gente lo lea rápido, y al gente piense “anda, mira, Sandra Blázquez piensa esto” y eso me gusta.

Sí, que es algo menos privado como es Facebook

Claro, yo en Facebook me cree una fanpage, pero aparte, tengo mi perfil personal, pero lo tengo privado. Tengo muchas peticiones de amistad de gente que no sé quién es y la rechazo.

Situación actual personal y del país. ¿En la actualidad desarrollas actividad profesional de actriz en España?

Es un personaje secundario. La protagonista es María Castro y José Luis García Pérez, y luego estamos todos los de reparto.

¿Quieres seguir desarrollando tu carrera aquí o cambiarías de país?

Pues no tengo necesidad de irme, la verdad es que estoy a gusto. Si me tuviese que ir, que fuera porque tengo un buen proyecto fuera, pero el hecho de irte a otro sitio... realmente no me parece tanto el lugar como la situación en la que tu estés. Te vas a un país que sea maravilloso pero tú estás mal y ganando una mierda, y al final le coges asco al país y lo acabas odiando. Entonces necesidad real, o me voy a ir porque está de moda, la verdad es que no.

¿Qué te ayudaría a probar a desarrollar tu actividad como actriz fuera de España?

Tener un buen proyecto. Y probaría a hacer casting fuera. De hecho, esa sería una de las opciones, pero aquí, desde luego, ahora mismo, yo por lo menos llevo desde noviembre sin hacer un casting. Y en mi vida había estado tanto tiempo sin hacer un casting.

¿Crees que la carrera actoral tiene futuro en este país y porqué?

Me parece que no es tanto como unos pasos a seguir, sino que cada uno tiene sus circunstancias. Entonces, por qué no... hay gente que sí que triunfará y gente que no, pero no te puedo decir si tiene o no futuro... hay gente muy buena, y yo creo que sí tiene futuro

¿Y crees que la tuya en concreto tiene futuro?

Pues en esta época de mi vida no lo sé. Después de seis meses sin hacer un casting... a ver, estoy en un casting y estoy contenta, pero sí que me gustaría cambiar de personaje. Pues mira, no sé si tiene futuro o no porque es algo que da mucho miedo planteárselo. Pero depende de mí, de que esté al cien por cien en cada prueba, pero no he tenido nunca la oportunidad de elegir algo que me guste o no. Pero si tengo futuro o no, no lo sé.

¿Qué diferencia crees que hay entre la elección de personajes o de perfiles ahora y hace cinco o diez años?

Al final yo creo que este tipo de series como Física o química o Al salir de clase, siguen ciertos clichés y ciertas modas y al final yo creo que, acorde con lo hay en la sociedad, siempre acaban buscando lo mismo. El chico guapo, la chica guapa, el tonto y el listo. Buscan cuatro tipos de personajes y yo creo que de diez años a aquí tampoco ha cambiado mucho. Yo creo que siguen eligiendo igual. Tendría que pensar sobre esto, pero así rápido, me atrevo a decir que siguen el mismo tipo de personajes.

También creo, o al menos yo por lo que he ido viendo, que escogen a gente que no son actores o actrices...

Claro, eso sí. Vamos a ver. Claro, yo estaba pensando en cuanto a físico, en cuanto a ese tipo de cosas, pero sí, por supuesto. Antes, hace 30 o 40 años, ser actor era muchísimo más difícil, principalmente porque tu familia estaba en contra, está mal visto. Y entonces tenías que currar de verdad. Ahora, en cambio, desde que naces, tu padre te

quiere poner en la tele para que seas famoso. Ahora para la fama vale todo. Qué más da lo que cobres, porque si no lo haces tú, lo va a hacer otro por menos dinero. Es que al final, estamos en una época en la que podemos ser lo que sea, te pones con la manguera a quitar fuegos y eres bombero. Hay unos niveles en los que estamos ahora mismo...estoy además muy enfadada, sobre todo con aquellos que trabajan gratis. Porque estas currándotelo ahí un montón, para que llegue el tonto de turno y porque quiere ser famoso, le escogen a él porque sale más barato. Es que hemos cogido una cosa con el tema de la fama... ser famoso no es importante.

¿De dónde crees que proviene el problema? Porque a parte de las propias personas que se presentan, tendrá que haber un criterio para según a quien, escogen los directores de casting

Si eres guapo y cuelas, ¿qué más me da que lo hagas bien o que lo hagas mal? Pero es que eso es lo que vende. Una niña, lo que quiere es un chico guapo para ponerlo en su pared, y les da igual si es bueno o es malo. La gente quiere entretenerse y no pensar que quien está en la tele es un poco mala. O si el director es bueno, o la fotografía... todo, es que yo me pongo a verlo, y no quiero ver eso... pero en cambio, triunfan. Pero es que es eso, la gente quiere entretenerse, que la serie tire más o menos, que te entretenga y ya está. Y nos lo tenemos que plantear, porque cada vez pasa más. Y a lo mejor hay que ir atando cabos desde abajo y despacito, para a la larga llegar mucho más lejos.

Si, el problema es que creo que las cadenas tienen unos responsables que no tienen ni idea, en general. Pero en general tienen criterios que no siempre están bien, y dan pie a que se hagan chorradas. Y al final deja de escogerse a ciertos actores por chorradas. Que si fuera porque, imagínate, un actor es conflictivo en rodaje, pues lo entiendo, pero no creo que precisamente los criterios sean esos.

No, pero es que es así. O sea, hay actores que dan problemas en el rodaje, pero como son guapos, se les pasa todo.

Víctor Clavijo

¿Desde qué momento sentiste la necesidad/vocación de actuar?

Desde pequeño. Mis padres no quería que solamente me dedicase a ser actor, y les dije que vendría a estudiar Derecho a Granada, ya que soy de Algeciras, pero pronto descubrí que ese no era mi sitio, y que debía de estudiar interpretación, que era mi verdadera vocación. Me presenté a las pruebas de la RESAD en Madrid, me cogieron, y ahí empezó todo.

¿Qué escuela elegiste y cuál fue la motivación de tu elección de dicha escuela?

La escuela que elegí fue porque era la escuela que tenía validez académica y era equivalente a una carrera universitaria.

Tus primeros trabajos actorales, ¿en qué consistieron? ¿Cómo los conseguiste?

Mi primer trabajo actoral fue un cortometraje en 1995 dirigido por Carlos Montero, después una pequeña intervención en *Menudo es mi padre*, y, finalmente me presenté al casting de *Al Salir de Clase*, donde me dieron uno de los papeles protagonistas, hermano de Sergio Peris-Mencheta. Lo conseguí a través de Pilar López de Ayala, la cual trabajó conmigo en *Menudo es mi padre*, fuimos los dos al casting para la serie.

Destaca uno de ellos sobre el resto y arguméntanos por qué.

Destacaría, sin lugar a dudas, el personaje de Raúl de *Al Salir de Clase*. Sin lugar a dudas, aunque el público en general veía la serie como un lugar de caras bonitas y de actores jóvenes sin preparación,

fue un escaparate que llevó a una posterior gran generación de actores como Pilar López de Ayala, Sergio Peris-Mencheta, etc.

¿Cómo fue tu incorporación a ASDC/FOQ? ¿Qué pasos seguiste?

Como dije anteriormente, fue a través de llamarme al casting por *Menudo es mi padre*, hice varias pruebas y conseguí el papel.

¿Cómo crees que influyó dicha incorporación a esa serie de TV en tu carrera posterior?

Influyó todo. A partir de ahí, para bien o para mal. En mi caso creo que tuve que demostrar mucho a raíz de ahí, ya que pensaban de nuestra generación de ASDC que éramos unos niños sin formación ni criterio, ni sabíamos actuar por supuesto. Pero después acabamos dando la vuelta a la tortilla.

¿Eres partidario de seguir formándote como actor o piensas que la experiencia y trayectoria es más que suficiente?

Ambas cosas. La preparación es fundamental, pero debe de ir de la mano de la experiencia. Una tendrá que llevar a la otra.

¿Estás satisfecho con la elección de tus personajes a lo largo de tu trayectoria profesional? Nombra uno del que te sientas particularmente orgulloso y por qué.

SI. De Raúl, de Al Salir de Clase.

¿Estás satisfecho con la elección de proyectos a lo largo de tu trayectoria profesional? Nombra uno del que te sientas particularmente orgulloso y por qué.

No diría nada en concreto: todos los proyectos me han interesado.

¿Cuánto tiempo dedicas al día a tu definición de marca personal en redes sociales?

Nada.

¿Cuánto tiempo dedicas a la semana en eventos, promociones, etc.?

Nada y menos. No me gustan los eventos.

¿Tienes un departamento de prensa que te realice dichas acciones? ¿Lo haces tú mismo?

Mi repre lo tiene.

Cuando tienes que renovar tu material, ¿a quién consultas principalmente?

A mi repre.

¿Crees que Facebook y Twitter son unas herramientas útiles a la hora de promocionarte como actor? ¿Por qué?

Sí, pero yo apenas las uso.

En la actualidad, ¿desarrollas tu actividad de actor de forma profesional? ¿Dónde?

Teatro y TV.

¿Quieres seguir desarrollándola en tu país o cambiarías de lugar?

¿Por qué?

Me iría con algo cerrado y apalabrado.

¿Qué te ayudaría a decidir el probar a desarrollar tu actividad artística en un país extranjero? ¿De qué manera lo harías?

Con algo medio cerrado.

¿Crees que tu carrera actoral tiene futuro en tu país? ¿Por qué?

Sí la tiene.

**¿Crees que la carrera actoral en general tiene futuro en tu país?
¿Por qué?**

Será difícil, pero encontraremos la vía.

¿Qué diferencia crees que existe entre la elección de personajes para los proyectos audiovisuales en el presente y hace 10 años?

Muy sencillo: hoy prima la fama y no el talento como antes.